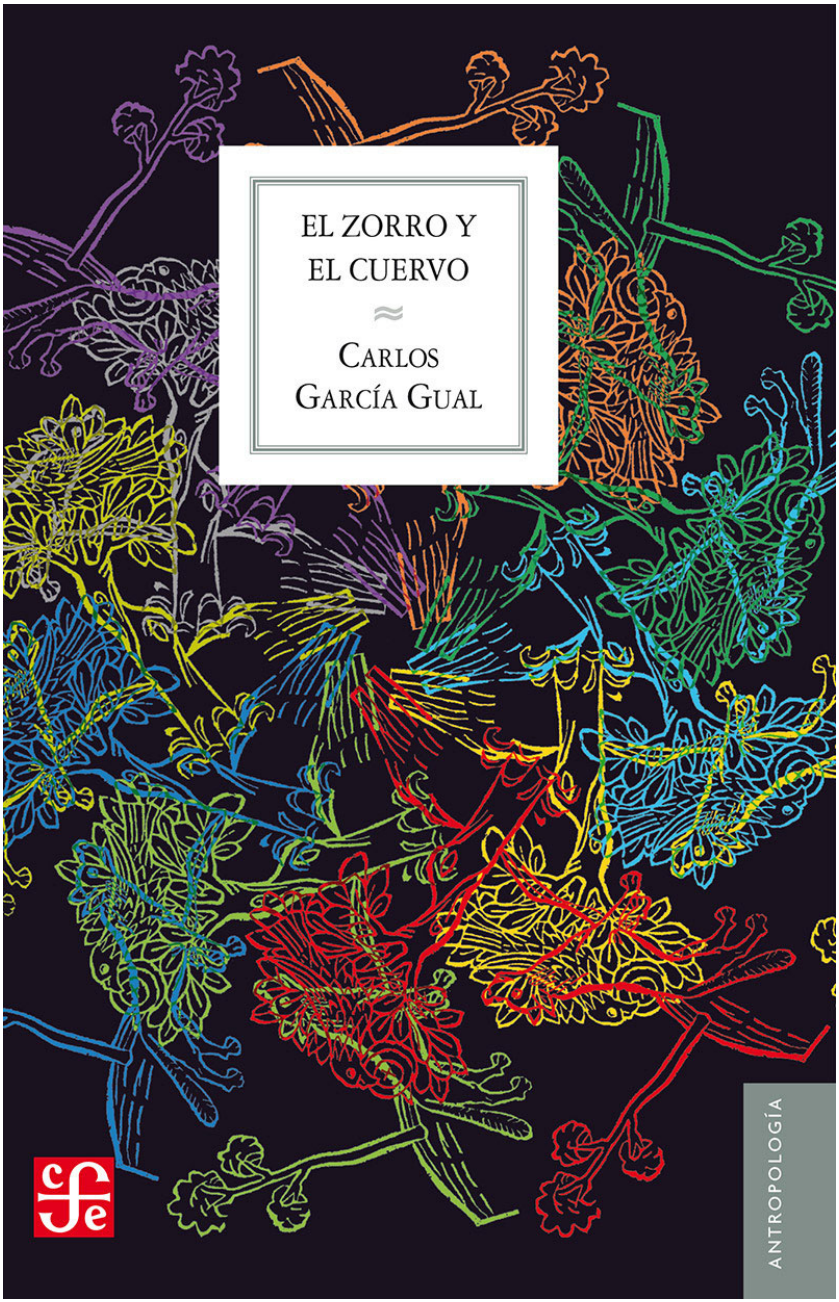
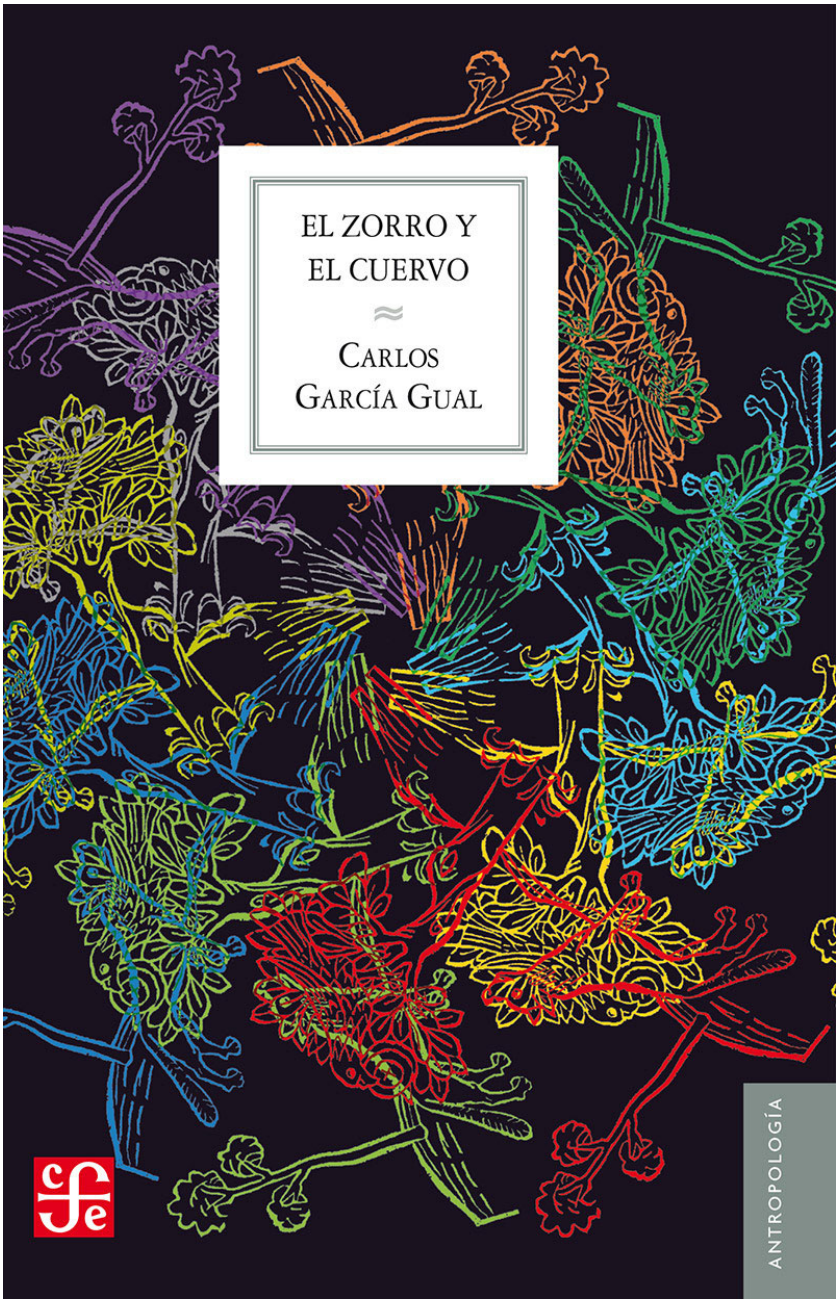

EL ZORRO Y
EL CUERVO
≈
CARLOS
GARCÍA GUAL
ANTROPOLOGÍA


EL ZORRO Y
EL CUERVO
≈
CARLOS
GARCÍA GUAL
ANTROPOLOGÍA

CARLOS GARCÍA GUAL

Catedrático, ahora Emérito, de Filología Griega de la universidad Complutense, con una larga trayectoria de profesor y conferenciante en varias universidades, ha escrito numerosos libros y ensayos sobre lingüística, literatura, filosofía antigua y mitología. También varios estudios sobre literatura comparada, de temas medievales y de los múltiples reflejos de la tradición grecolatina en la literatura moderna. Ha traducido a numerosos autores clásicos griegos, tanto épicos y líricos, como trágicos y filósofos. Sus últimas versiones son las de la Odisea de Homero y Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres de Diógenes Laercio. Recibió el Premio Nacional de Traducción en 1978 (por su versión del Pseudo Calístenes) y en 2002 (por toda su obra de traductor). Es crítico literario de algunas revistas y periódicos (El País, Claves, etc.). Ha asesorado más de doscientos tomos griegos de la amplia Biblioteca Clásica Gredos (desde su fundación, en 1977, hasta ahora). Fue comisario de exposiciones de Libros de España (en Argentina, Cuba, Guatemala y México). Una parte de su obra está dispersa en muchos y variados ensayos y prólogos. Sus libros de ensayo más recientes son: Sirenas: seducciones y metamorfosis, Historia mínima de la mitología y El sabio camino hacia la felicidad.

En FCE ha publicado: Encuentros heroicos. Seis escenas griegas (2009), Prometeo: mito y literatura (2009), Mitos, viajes, héroes (2011), Enigmático Edipo. Mito y tragedia (2012), La Antigüedad novelada y la ficción histórica (2013), La venganza de Alcmeón. Un mito olvidado (2014) y, en coautoría con David Hernández de la Fuente, El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética (2015).

SECCIÓN DE OBRAS DE ANTROPOLOGÍA

EL ZORRO Y EL CUERVO

Estudios sobre las fábulas

Wenceslaus Hollar (siglo XVII).

CARLOS GARCÍA GUAL

EL ZORRO Y EL CUERVO

Estudios sobre las fábula

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición (El zorro y el cuervo), Alianza, 1995

Primera edición en FCE de España, corregida y aumentada, 2016

Primera edición electrónica, 2017

© 1995, 2016, Carlos García Gual

D. R. © (2017) Fondo de Cultura Económica de España, S.L.

Vía de los Poblados, 17, 4.º-15; 28033 Madrid, España

D. R. © 2017, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México

www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Diseño de cubierta: Leo G. Navarro

Imagen de cubierta: xilografía incluida en La vida de Ysopet con sus fábulas historiadas (Zaragoza, Johan Hurus, 1489)

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc. son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicana e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-5123-5 (ePub)

Hecho en México - Made in Mexico

Índice

Prólogo

Introducción: La fábula esópica: estructura e ideología de un género popular

I. Los animales en la literatura griega: de los símiles a las fábulas

1

2

3

4

5

6

II. Tradición, traducciones y estructura de la fábula esópica

Mecanismo simple y estructura de la fábula

El zorro y el cuervo

Antiguas

Medievales

Modernas

III. Esopo: “El cuervo y la zorra”

1

2

IV. Fedro: “La zorra y el cuervo”

1

2

V. Babrio

VI. Roman de Renard (Rama II)

VII. Dos versiones divergentes y dos estilos: Don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita

VIII. La Fontaine

IX. Samaniego

X. G. E. Lessing y J. E. Hartzenbusch

XI. Una variación sobre el tema: R. J. Crespo

XII. Franz Grillparzer

XIII. Una versión rusa oral

XIV. Los triunfos del zorro: una estampa y un modelo

Bibliografía

Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran, como hablaban en tiempos de Guisopete, fuera menos mal...

MIGUEL DE CERVANTES, Don Quijote

Hablan los gatos igual que las vacas o las vacas igual que los gatos?

MARK TWAIN, Las aventuras de Huckleberry Finn

Para filosofar a la esopiana, no hay más reglas que seguir las pisadas de los buenos fabulistas, presentar las moralidades con aire de gracia y novedad, derramar festividades a manos llenas, abundar en naturalidad de expresión, ser caudaloso en sales áticas, poseer bien el arte del diálogo, y estar dotado de un tacto de espíritu muy delicado.

RAFAEL JOSÉ CRESPO, Fábulas morales y literarias

PRÓLOGO

El género literario de las fábulas ha tenido una larga y muy prolífica tradición desde sus inicios, en la época arcaica griega, y hasta bien avanzado nuestro siglo XX. Esos breves relatos de aire alegórico protagonizados por animales parlantes encontraron su inventor y patriarca archifamoso en el fabulista Esopo, singular escritor del siglo VI a.C. -o tal vez un pintoresco personaje de ficción protagonista de un relato, la curiosísima Vida de Esopo escrita hacia esa época y que suele acompañar la edición de las fábulas esópicas-. Aunque antes, hacia el siglo VIII a.C., la primera fábula griega que conocemos -"El halcón y el ruiseñor"- se encuentra ya en Hesíodo, y si bien otros poetas líricos arcaicos griegos -como Arquíloco- introducían fábulas en sus poemas, Esopo es considerado el creador de la primera y paradigmática colección de fábulas. Conviene subrayar ese dato: al presentarse escritas y en el marco de colecciones se consigue que las fábulas se transmitan en Grecia como un género literario propio.

Está atestiguado que muchos siglos antes, en Mesopotamia y en Egipto, se compusieron breves relatos de aire fabulístico, en relación con textos gnómicos, y que ya hubo una tradición escrita y antes oral de historietas de bestias parlantes. Es bien conocido que también en la antigua India encontramos textos de corte fabulístico -como los recogidos en el Panchatantra (s. V a.C.) y, mucho más tarde, en el Hitopadesa (s. XII d.C.)-. Pero no está claro que esas fábulas hayan influido directamente en las esópicas, y tampoco nos interesa ahora esa posible transmisión, tal vez oral.

Lo cierto es que ya en pleno siglo V a.C. las fábulas de Esopo eran muy populares en Atenas, pues Sócrates trataba de ponerlas en verso en sus últimos días, según cuenta Platón en el Fedón, y por la misma época Aristófanes las cita en varias comedias. Fue muy importante, y atestigua el prestigio del viejo fabulista, que, para asegurar la buena conservación del conjunto de las mismas, el sabio Demetrio de Falero, el discípulo de Teofrasto, alumno de Aristóteles, las recogiera en una cuidada "edición" muy a finales del

s. IV a.C. De esa edición dependen, a la larga, la mayoría de las fábulas más antiguas.

Es curioso advertir que la fábula no tuvo un nombre propio, pues en griego se la designaba como logos, mythos ("relato" o "ficción"), o aînos ("ejemplo"). En latín se usó el término también muy general de fabula, y luego casi como sinónimo, por su uso retórico, el de exemplum. Las fábulas, relatos breves, siempre destinados al recuerdo y la cita rápida, podían contarse tanto en prosa como en verso. Pero ciertamente fue la versificación lo que confirió a algunas colecciones de fábulas su mayor prestigio literario -sobre todo cuando fueron reelaboradas por grandes poetas de chispeante estilo y gran sentido del humor, como el latino Fedro o, mucho más tarde, el francés La Fontaine, el germano Gellert o el ilustrado Samaniego-.

Por otra parte, conviene distinguir entre los traductores, más o menos libres, de los apólogos esópicos y los imitadores que, siguiendo un patrón genérico, fabricaron nuevos relatos "a la manera esópica", con enorme inventiva original. Recordemos que ya Fedro distinguía atinadamente entre los dos tipos de fábulas: las fabulae Aesopi y las fabulae aesopicae. (Un ejemplo de esa distinción lo tenemos en nuestros fabulistas dieciochescos: Samaniego versifica los ejemplos de Esopo, mientras que Iriarte compone con figuras propias fábulas inventadas a la sombra de los modelos helénicos).

En los libros latinos de Fedro (s. I d.C.) y más tarde en los de Babrio (s. III d.C.) la fábula encontró un nuevo impulso poético y crítico. Más tarde Aviano (s. IV) y el llamado "Romulus" (s. IX) dieron nuevos textos a la colección de fábulas que gozó de amplia difusión en la Edad Media. Durante siglos fue bajo el nombre de "Esopo" como se transmitieron los relatos de Fedro y de Aviano, que, a su vez, inspiraron nuevas fábulas en verso, conocidas con el nombre de Isopet. Valga como ejemplo la versión de María de Francia (a finales del s. XII) o la inglesa de un tal Walter, de la misma época. El género dio lugar también a una estupenda saga de afán satírico y atmósfera "épica": el Roman de Renard extenso poema de parodia caballeresca con múltiples ramas (branches), donde el zorro resulta ser el protagonista astuto y tramposo de una serie de aventuras

crueles en un mundo feudal y “cortés”, con múltiples episodios donde las figuras de los animales, travestidos como nobles de la época, actúan en un animado y dramático escenario. (El rey es el león; el lobo el malvado burlado; el zorro un cínico). Por la misma época penetra en la literatura europea la fábula india con Calila e Dinina. Y hay numerosos ecos de unas y otras fábulas en autores como el Arcipreste de Hita.

En el Renacimiento y los primeros tiempos de la imprenta las colecciones de fábulas siguen teniendo amplia resonancia. Clara muestra de ello es el enorme éxito de la primera versión impresa de las mismas, la que hizo, en traducción latina, Heinrich Steinhowel en Ulm en 1476. Con el título de Esopo se trataba, en realidad, de una versión latina del “Romulus” medieval, que ofrecía la curiosa vida del fabulista, precediendo a las fábulas, en latín, con una serie de ilustraciones en atractivos grabados. La obra tuvo muy extraordinaria acogida y se convirtió en uno de los mayores éxitos editoriales del tiempo. Antes de 1500 salieron de las prensas europeas, sobre todo las italianas, nada menos que ochenta ediciones de Esopo. Hubo más de doscientas reimpresiones en los siglos XV-XVI, y se multiplicaron las traducciones a diversas lenguas: al italiano, español, francés, inglés, holandés, danés y checo, y más tarde hasta en japonés y azteca. La primera edición española fue la impresa por Johan Hurus en Zaragoza, en 1489, en una traducción hecha a partir de la versión latina de Lorenzo Valla, de 1439; el libro tiene los mejores grabados de la época. Anteriormente se había editado en Valencia, en latín, hacia 1480.

A finales del siglo XVI, en 1596, se edita la primera edición del texto de Fedro, redescubierto por el francés Pierre Pithou. En el siglo XVII parece apagarse el fervor europeo por el mundillo esópico. Es ya bien mediado el siglo cuando aparece el libro que va a renovar y reavivar el gusto por la fábula. Marca el momento el librillo de La Fontaine, Fables choisies mises en vers, de 1668, al que le seguirán, en veinticinco años, otros once (el último en 1694). Con su talento poético y su fino sentido de la sátira social Jean de La Fontaine colorea y, con un estilo muy personal, moderniza los antiguos apólogos clásicos, y compone otros, a la manera esópica, que rivalizan en sutileza y gracia con los heredados. El éxito de La Fontaine fue extraordinario, y se mantuvo como un best seller

durante bastante tiempo. (De sus Fables hubo al menos 125 ediciones en el siglo XVIII y más de 1 200 en el XIX). Fue muy leído y su estilo genial suscitó pronto una muchedumbre de imitadores, no solo en Francia, sino en toda Europa.

Se ha escrito que el XVIII fue "el siglo de oro de la fábula". Una lista de los fabulistas del XVIII en las diversas literaturas europeas sería larguísima, de modo que bastará con recordar aquí algunos de los más famosos; casi todos autores de fábulas en verso. En Francia, Florian; en España, Iriarte y Samaniego; en Alemania, Gellert y Lessing; en Inglaterra, J. Gay; en Polonia, I. Krazinski; en Rusia, Krylov, etc. La lista podría seguir con algunos nombres ilustres del XIX y de comienzos del XX, como el ruso Tolstoi, el americano A. Bierce, el español Hartzenbusch, la inglesa B. Potter, etc. En fin, la nómina de fabulistas del XVIII y el XIX se haría inagotable. (La española se vio muy aumentada por los fabulistas de Hispanoamérica que fueron numerosos). Siempre a partir de los modelos y esquemas antiguos surge la parodia de viejos motivos, pero con personajes mucho más variopintos que los del zoo esópico, y se acentúa la ironía y se moderniza la crítica social, como se advierte en los italianos Trilussa y Pancrazi (L'Esopo moderno), o en las más modernas Fables de J. Anouilh (ya de 1961).

Frente a la boga del género fabulístico en el XVIII y aún en el XIX, lo que queremos destacar es el eclipse del mismo en nuestros días. Las fábulas, con su didactismo ético, sus parleras bestias y su humor, aumentaron su difusión popular al convertirse en lecturas programadas en la enseñanza infantil (y por eso fueron criticadas por J. J. Rousseau en su Emilio). En un principio, sin embargo, notemos que la fábula no nació destinada a esos usos pedagógicos, que luego asumió como un regalo ambiguo.

En fin, como el lector habrá advertido, he querido destacar de modo muy resumido y recordando solo algunos nombres de ilustres fabulistas, cuán largo y extenso fue el prestigio de esas colecciones de apólogos o fábulas durante siglos y siglos, desde su origen helénico y clásico, con un propósito preciso: el de advertir cómo toda esa narrativa fantasiosa, de origen docto y de notable resonancia popular, se ha eclipsado en nuestra época. Traduciré unas cuantas líneas de Erwin Leibfried, un buen estudioso de la

tradición de las fábulas, que me parece un claro testimonio de esa decadencia y muerte del género:

El pasado más reciente es pobre en nueva literatura fabulística. Las fábulas llevan ahora una existencia de museo: propiamente no se escriben ya nuevas fábulas; las antiguas son aún reeditadas y leídas, pero fundamentalmente por niños. La fábula ha cumplido y agotado su papel; su típica función como transmisora de una enseñanza moral o de sabiduría para la vida está caducada.

En el mercado literario aparece en cambio literatura de animales con las más variadas formas; esta representa en cierto modo un sustituto de la antigua fábula, al menos en lo que respecta a su notable función psicológica: satisface el deseo del público lector de un género literario en el que los animales juegan un papel significativo.[1]

Creo que ese es acertado: el tiempo de las fábulas de abolengo y legado esópico pasó. La fantasía infantil hoy se divierte más con otros relatos fantásticos protagonizados por animales parlantes mucho más variados; y la lección moral de los viejos apólogos no sirve ya a los poetas ni a los predicadores. Pero justamente por ese motivo -o también por ese motivo-, de ser un género clásico arrumbado ya en el desván de la literatura, pero con una tradición de innegable inventiva y muy larga resonancia y prestigio, vale la pena asomarse a la historia de la fábula y recordar ciertos momentos de esa tradición que empieza en la antigua Grecia con el taimado Esopo como maestro de tan singular narrativa. Esopo, feo y esclavo, fue, como Ulises, un héroe de la ficción y de la astucia, el guardián de un zoológico fabuloso, una figura inolvidable de la literatura universal.

Nuestro breve libro comprende dos secciones: una alberga varios ensayos sobre el género de la fábula, subrayando sus rasgos distintivos, y la otra, un ejemplo de las notables variantes de una misma fábula, una de las más conocidas, la segunda en el primer libro de La Fontaine, que ha ido revistiendo nuevos colores y

matices en su transmisión a lo largo de siglos y en diversas lenguas. Creo que el análisis de ese recorrido es un buen ejemplo de literatura comparada, y podría aplicarse a otras de la admirable colección propalada en la literatura europea desde hace más de veinticinco siglos.

C. G. G.

Diciembre de 2015

PRÓLOGO

[1] E. Leibfried, Fabel, Stuttgart, edición a cargo de J. B. Metzlersche, 1967, p. 87.

INTRODUCCIÓN

LA FÁBULA ESÓPICA: ESTRUCTURA E IDEOLOGÍA DE UN GÉNERO POPULAR

*

1

Las narraciones fabulísticas, de claros precedentes en la literatura mesopotámica,[1] penetraron muy pronto en la tradición helénica. La primera fábula griega aparece en Hesíodo (Trabajos y días, vs. 203-212). Es la de "El halcón y el ruiseñor", incluida en un contexto muy significativo: preludia las reflexiones del poeta sobre el tema de la justicia social.[2] Ya los preceptistas antiguos eran conscientes de que el introductor de la fábula en la literatura occidental fue Hesíodo. Nam videtur fabellarum primus auctor Hesiodus, dice Quintiliano (Inst. V. 11, 19).

Luego encontramos otras fábulas testimoniadas en Arquíloco ("El águila y la zorra", "El zorro y el mono"),[3] en Semónides ("El águila y el escarabajo"),[4] en Estesícoro ("El caballo y el ciervo", "El labrador y el águila")[5] y tal vez en el Margites,[6] con anterioridad a Esopo, cuya existencia, como figura histórica o como personaje literario, hay que situar, de acuerdo con los datos transmitidos sobre él a partir de Heródoto (Hist. II, 134), en la segunda mitad del siglo VI a.C. Las razones por las que este enigmático Esopo, tan famoso y a la par tan desconocido, haya sido considerado como el creador del género son claras: él creó la primera colección de fábulas y fijó el tipo clásico de las mismas.

La popularidad de su nombre está relacionada con su papel de

protagonista en un curiosísimo relato: la Vida de Esopo, especie de biografía novelesca y popular que, en versión original, es probable que conocieran ya Heródoto y Aristófanes. (La versión de esta Vida tal y como nosotros la conocemos, en sus dos versiones G y W, es una reelaboración de ese núcleo antiguo, confeccionada hacia el siglo I a.C. en Alejandría).[7] Ya Aristófanes y Sócrates (según Diógenes Laercio, II 42) presentaban a Esopo como el típico narrador de fábulas, costumbre que sigue Fedro, para quien Esopo es ya el inventor, Auctor, del género que él introduce en la literatura latina. (Los prólogos de Fedro a sus varios libros de fábulas son muy interesantes, porque muestran su conciencia de escritor de un tipo de literatura crítica y porque en ellos se expone una teoría sobre los orígenes del género muy influyente).[8]

Por otra parte, la tradición textual del corpus fabulístico atribuido a Esopo es singularmente complicada. En principio hay que contar con la difundida transmisión oral a que se presta esta literatura popular, con la refección y adición de relatos sobre la pauta general, con versificaciones y prosificaciones sucesivas, con el añadido de nuevas moralejas, y con el escaso respeto de los copistas frente al texto del original, compuesto en un lenguaje sencillo y vulgar.

La más antigua e importante de las tres colecciones anónimas de fábulas griegas que poseemos, la llamada Augustana, puede retrotraerse, a lo más, al siglo I de nuestra era. Y es muy probable que sea bastante posterior.[9] En esa larga y fluida transmisión del Corpus tradicionalmente atribuido a Esopo debemos reconocer un papel fundamental a la edición realizada por Demetrio de Falero a finales del siglo IV a.C. Como buen peripatético, Demetrio estaba interesado en la conservación de un género literario tradicional. Es probable que el carácter moralizante y abstracto de la mayoría de las moralejas, bien distintas de las aplicaciones concretas y políticas de las fábulas documentadas en autores más antiguos, dependa de los epimythia añadidos por este discípulo de Teofrasto. En general se reconoce que los epimythia son posteriores al núcleo narrativo de las fábulas, y que en no pocos casos desvían la conclusión que puede deducirse lógica y directamente de aquel.[10]

Después de haber recordado estos márgenes que limitan nuestra

consideración de la obra esópica, intentaremos ahora precisar la aportación de Esopo a este género que no inventó, pero que acuñó de modo clásico. Quizás sea oportuno hacer algunas advertencias más, antes de entrar en nuestro tema.

2

La negación de la existencia histórica de Esopo -como puede leerse, por ejemplo, en el erudito artículo de S. Josifovic (1974) no debe interpretarse como una vuelta a la posición romántica de G. Vico, quien postulaba que tras el nombre del fabulista latía un colectivo espíritu popular, verdadero creador del género.[11] Se trata de algo mucho más fácil de aceptar: que ese narrador de apólogos, esclavo, feísimo y astutísimo, de azacaneada vida, y asesinado en Delfos, es un ente de ficción, un personaje y no un autor real. La serie de rasgos legendarios que rodean su vida -incluidos sus contactos con personas históricas como Solón, Creso y los siete Sabios-, apunta en esa dirección. Sin embargo, es innegable la existencia de un autor de la Vida de Esopo, que lo inventó (con ayuda de ciertos precedentes orientales, como la Historia del sabio Achicar, en algunos episodios). Introdujo así un narrador (al modo como existe en las colecciones de fábulas indias, por ejemplo el docto preceptor Vishnusarman del Panchatantra), mediante el cual las fábulas quedaban engarzadas en un relato unitario. Así, por otra parte, lograba un cierto distanciamiento irónico frente a esas narraciones. Luego, las fábulas y la Vida de Esopo se han desarrollado por separado (aunque tradicionalmente se solía editar la Vida como prólogo a la colección de estas). Al seguir llamando Esopo al desconocido y anónimo escritor griego[12] que compuso esa colección, probablemente estamos dando al autor el nombre del protagonista ficticio de su obra.[13] Se trata de una ambigüedad que es preciso advertir, pero que luego no plantea mayores problemas.

Que la fábula fuera un género popular desde su orígen no parece necesitar de muchos testimonios. En el mundo griego basta recordar el de Aristófanes, gran admirador de Esopo.[14] Por otra parte, la

sencillez formal y la difusión y rememoración fácil de esos breves relatos (además de las fábulas se atribuían a Esopo chistes y dichos curiosos, géloia) y su aplicación a casos de la vida cotidiana, los hacía especialmente adecuados para esa popularidad. (Como más tarde se ha pensado que tales rasgos los hacían apropiados para la educación de los niños, a pesar de que la moral pragmática de las fábulas no es nada adecuada a esa edad, como ya vieron algunos moralistas del XVIII). Pero las fábulas son populares por su público y su intención, no por haber surgido de un espíritu colectivo y anónimo.

Conviene además aludir brevemente a la distancia entre la fábula y el cuento popular. Aunque los animales parlantes figuren en ambos, la oposición entre uno y otro tipo de relatos es notoria. A la trascendencia mágica y a la fantasía del cuento se opone la estructura lógica y cerrada de la fábula (como luego veremos) y su lección ética. En la práctica histórica puede haber interferencias y contaminaciones entre los cuentos y las fábulas, pero en la teoría es fácil trazar la distinción general entre uno y otro género, diversos por su origen y su intención. Sin acudir al análisis directo de la estructura narrativa, ya B. E. Perry trazó la divisoria con claridad (rechazando la confusión romántica de la teoría de J. Grimm en su famoso Reinhart Fuchs, Berlín, 1-34).[15]

3

Proponer una definición de la fábula como género literario es mucho más difícil de lo que el lector ingenuo puede suponer. Una tal definición debe ser precisa, de modo que distinga pertinentemente la fábula de otros tipos de narración, como la alegoría o la parábola, en general, y también del proverbio, de la anécdota y del cuento fantástico con animales. Por otra parte, la definición ha de ser lo suficientemente amplia para comprender las variadas realizaciones históricas del género, tan extendido en la literatura universal. (Es decir, que pueda convenir a la fábula mesopotámica, la grecolatina, la oriental, las versiones medievales,

las dieciochescas, etc.). La lectura de algunos estudios críticos, por ejemplo de los de Perry, Fable (1959), y de Nøjgaard, La fableantique, I (1964), da una clara idea de lo arduo de la cuestión, que en ese aspecto remonta a los estudios críticos "sobre la esencia de la fábula" que G. E. Lessing publicó en 1759.

Aristóteles, que, al menos para nosotros, es el primero en teorizar sobre la fábula, no la define, al aludir a ella muy brevemente, en su Retórica (II, 20). Es interesante advertir el punto de vista en el que se sitúa su referencia, más atenta a su utilidad como recurso retórico que a la consideración poética de las fábulas. Como señala Nøjgaard (op. cit., p. 27):

Aristóteles no considera la fábula como un género de ficción independiente, sino como uno de los numerosos medios del orador para provocar la persuasión (pístis), es decir, como figura retórica. Esta manera de ver reinará exclusivamente hasta el siglo XVIII, hasta el punto de que el género no será juzgado digno, en la patria de La Fontaine, de ser admitido en el Arte Poético de Boileau, ferviente (admirador) de Aristóteles.

Aristóteles considera la fábula como una especie del ejemplo (parádeigma) empleado por los oradores, y señala dos rasgos de la misma: que es una narración ficticia y alegórica.[16]

Desde la misma perspectiva, y tras las huellas de Aristóteles, los autores de otros manuales retóricos escolares (progymnásmata) como son Teón, Hermógenes (traducido por Prisciano al latín) y Antonio, insistirán en el uso de las fábulas con una finalidad retórica y pedagógica. Un eco de esta consideración, atenta sobre todo a la función utilitaria del género, aparece aún en Perry (op. cit., p. 24):

La fábula en su origen no es una forma literaria independiente, creada, como la novela o el drama, por una nueva clase de sociedad

con una perspectiva cultural, sino tan solo un medio retórico, un nuevo instrumento. Como tal puede servir a las necesidades de personas de actitudes sociales opuestas, que incluyen las necesidades del amo ocasionalmente tanto como las del esclavo o el oprimido.

(La última frase alude a cierta concepción de la función social de la fábula, que trataremos luego).

Esa visión de la fábula como un nuevo instrumento retórico, un tanto al margen de la literatura propia, ha influido en la escasa consideración teórica que la fábula recibió hasta el siglo XVIII, a pesar de la innegable popularidad y la sorprendente difusión del género. (Por lo demás, esa difusión tan mostrenca y ese aprecio popular lo caracterizaban como un subgénero poético vulgar, de escasos formalismos literarios y con una amplia tradición oral). Si La Fontaine consiguió, gracias a su maestría estilística y a sus dones poéticos, recubrirlo de un nuevo prestigio estético, el honor de haberlo tomado como tema de una seria consideración crítica recae sobre teóricos alemanes del XVIII, en Lessing ante todo, seguido a distancia por Herder, y mucho más tarde (en 1839) por J. Grimm.[17]

Después de Grimm, otros estudiosos -por ejemplo, podemos recordar a O. Crusius (1920), a W. Wienert (1925) y a K. Meuli (1954)- se han ocupado de esa “esencia” de la fábula. En tal sentido, todos ellos están en la dirección trazada por Lessing, intentando avanzar en el sentido de la función social de tales relatos (K. Meuli) o de sus tipos característicos (W. Wienert). Sin embargo, ninguno ha podido ofrecer una definición general satisfactoria, como puede verse por las críticas posteriores de Perry y de Nøjgaard. También estos han vuelto a subrayar la agudeza de Lessing al señalar como caracteres de la fábula la brevedad y la conclusión moral (aunque esa “moral” sea objeto de posteriores discusiones sobre su validez y su pragmatismo).

El folklorista Wienert, ante la diversidad de los ejemplos analizados, insiste en el carácter metafórico de las fábulas, sin diferenciarlas bien de otras especies de alegoría. Perry (op. cit., p. 25) dice que “la fábula en su forma más sencilla es idéntica con un cierto tipo de

proverbio". K. Meuli renuncia a una definición específica de validez universal. Nøjgaard descarta, en aras de una mayor precisión, la idea de definir el tipo general, "esencial", de la fábula, para ceñirse al análisis estructural de un corpus histórico ya fijado: las colecciones antiguas de Augustana, de Fedro y de Babrio. Solo con referencia a estos textos concretos nos ofrece sus conclusiones y su definición de "la fábula antigua" como un "relato ficticio de personajes mecánicamente alegóricos con una acción moral que evaluar" (op. cit., p. 82).

Frente a este intento de concisión de Nøjgaard, vale la pena ofrecer en contraste alguna descripción más extensa, como, por ejemplo, la de J. Janssens (p. 7):

La fábula es un relato de poca extensión, en prosa o en verso, que se propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza. La lección que se desprende de la misma está formulada en una máxima, o bien, sobreentendida, procede por inducción: es la moraleja. La fábula es propiamente la puesta en acción de una moraleja por medio de una ficción o, incluso, una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría.

4

El carácter alegórico del relato fabulístico está bien indicado ya por los retóricos antiguos. Así en la definición de Teón de que "la fábula es un relato fingido que da una imagen de la verdad" (mýthos ésti lógos pseudès eikonízon alètheian).

A través de la escena fantástica de su mundo animal, la lección de la fábula se aplica, alegóricamente, al entorno real. A diferencia del cuento fantástico, las figuras de los animales parlantes no invitan a una evasión, sino a una meditación sobre el mundo humano. Las

criaturas de ese microcosmos bestial aparecen humanizadas en cuanto dotadas de lógos (en el sentido griego de “razón y palabra”), y su actuación se conforma según ciertas normas que excluyen lo prodigioso. De ahí el “realismo irónico” del género, que acude a la ficción falsa (pseúdos) para descubrir la verdad (alètheia). “El mundo es así” quiere decir el fabulista; tan bestial y pragmático como el reflejado en estas increíbles imágenes.

La aplicación alegórica de las fábulas puede revestir un aspecto general, como el indicado en las moralejas de nuestras colecciones; o puede tener una referencia concreta, como cuando Estesícoro contaba la fábula de “El caballo, el ciervo y el cazador” a sus conciudadanos de Himera para prevenirles de las pretensiones del tirano Fálaris. Una no excluye la otra; por el contrario, la aplicación concreta ejemplifica el valor de la alegoría de sentido general.

Como un tipo de alegoría, la fábula se caracteriza por: 1) su carácter dramático y 2) su aspecto mecánico. El dramatismo de la fábula, ya indicado por Aristóteles al hablar de su tema como prágma, está claro: en ella se representa una acción. La evaluación de la conducta de sus personajes se deduce de la actuación de estos. Este rasgo diferencia la fábula de otras alegorías y ejemplos. A su vez, excluye de las fábulas ciertos relatos transmitidos en las colecciones tradicionales: por ejemplo, el famoso de “La zorra y la máscara” (o “El busto” en las versiones modernas). La acción es un elemento esencial. (No lo es, por ejemplo, en el proverbio).

El aspecto mecánico de la fábula ha sido destacado por Nøjgaard. Los personajes de este microcosmos dramático actúan según ciertas normas “naturales” y están caracterizados, esquemáticamente, de acuerdo con ciertos rasgos fijos. (Están determinados en cuanto a su fuerza y su inteligencia). De tal modo, el resultado de su actuación, que coincide con la evaluación de su conducta, tiene siempre una implacable lógica. Esta trabazón lógica de las fábulas está en dependencia de esa su contextura mecánica, que la apariencia pintoresca de los relatos parece a veces encubrir.

Toda fábula tiene una intención moral, en cuanto sugiere la evaluación de una determinada conducta, bien de un modo explícito (en la moraleja oportuna), o de un modo implícito (en el éxito o el fracaso de un personaje en su actuación). Ya se ha apuntado el carácter pragmático de esta apreciación moral, que desde otro punto de vista ético puede considerarse como poco elevada o bien inconveniente para un uso pedagógico. Recuérdense, por ejemplo, las críticas de J. J. Rousseau en su Émile.[18] Pero la valoración de esa moral pragmática es otro tema (al que más tarde aludiremos). De momento subrayemos que la conclusión implícita en el relato es lo que fundamenta una explicitación de la misma en una moraleja abstracta, colocada antes o después de la narración misma, como promitio y epimitio. (Es más frecuente colocada al final).

Desde el punto de vista histórico, hay que notar que las moralejas de la colección esópica son añadidos posteriores, y que, en algunos casos, no están adaptados a la conclusión implícita de la fábula. La aplicación de una fábula a un caso concreto, personal (como las narradas por Arquíloco) o político (Estesícoro) parece lo más antiguo. En la Vida de Esopo se ofrecen ejemplos de ambos tipos de referencias concretas. Es probable que las moralejas con referencias a determinados tipos de personas de tal o cual carácter estén influidas por los epimitios moralizados de la colección de Demetrio de Falero, discípulo de Teofrasto.

En la estructura de la fábula esópica sencilla pueden distinguirse varios elementos imprescindibles: 1) una situación de base, en la que se expone un cierto conflicto entre dos figuras, generalmente de animales; 2) La actuación de los personajes, que procede de una libre decisión de los mismos, que eligen entre las posibilidades de la situación dada, y 3) la evaluación del comportamiento elegido, que se refleja en el resultado pragmático de su acción, calificada así de inteligente o necia.

Este análisis de la secuencia narrativa en tres momentos (de acuerdo con Nøjgaard) o en cuatro (según Gasparov, que prefiere distinguir entre “exposición, proyecto, actuación y resultado”; es decir, subdivide el segundo momento en “decisión” y “acción”)

refleja la sencilla arquitectura lógica de la fábula y su intención moral. Como hemos apuntado antes, la evaluación se halla inserta en la conclusión del relato, puesto que es pragmática. Los personajes (generalmente animales)[19] no poseen un valor fijo, sino que se hallan sujetos a una determinada valoración dentro del conflicto, definido por su posición y su relación recíproca. Para decidir el éxito de la acción importan solo dos rasgos: la fuerza y la inteligencia.

Cada uno de los animales encarna, de modo plástico y acorde al orden natural, un cierto grado en la escala de esos valores. De esos rasgos, fuerza y astucia, que cada uno posee en su grado peculiar, el primero (y en la superioridad de fuerza hay que considerar tanto la ventaja física natural como la que resulta de la situación dada) es un elemento estático, fijado previamente; mientras que la inteligencia es el elemento dinámico y susceptible, por tanto, de ser valorado "moralmente". Mediante el buen uso de ella puede el más débil triunfar ante el más fuerte, arrebatarle la presa, sacar provecho o escapar de él. A la postre, es la inteligencia la que decide el conflicto y de ahí el valor didáctico del género.

En el espejo alegórico del mundo bestial se refleja una sociedad dura, en una constante lucha por la vida. A pesar de su pretendida ahistoricidad, con su referencia a unos seres guiados por sus apetitos naturales, en esta concepción del universo animal como una sociedad competitiva y despiadada se deja sentir un trasfondo histórico ineludible. La fábula esópica refleja ciertos rasgos del pensamiento griego de la época arcaica.[20] La inteligencia significa habilidad para la trampa y el engaño, y lo único que importa es el éxito, sin otra sanción trascendente. Lo natural es que el más fuerte devore al más débil y que el más listo engañe al más tonto. No hay otra justicia natural, según esta concepción, que se asemeje a la postulada por Calicles. Como concluye La Fontaine en un célebre verso: "La razón del más fuerte es siempre la mejor". (En comparación con otras colecciones de fábulas, por ejemplo las orientales, se advierte en la esópica una peculiar amargura y dureza, que se acentúa con tonos personales en Fedro y Babrio).

6

En cuanto al análisis formal de la estructura de los relatos fabulísticos, poco podría añadirse, creemos, a las conclusiones de Nøjgaard, incluso tras la lectura del condensado artículo de Gasparov: "Argumento e ideología de las fábulas de Esopo".[21] Pero el principal mérito de este es poner en relación esa estructura básica de los relatos con sus principales temas y motivos para deducir las líneas fundamentales de la ideología esópica, sin recurrir a prejuicios generales, como el de que la fábula refleja la mentalidad de las clases inferiores, es decir, la de los esclavos o los proletarios en rebeldía ante las normas de la moral aristocrática.[22] Para Gasparov la ideología de las fábulas esópicas se caracteriza por su conservadurismo. "El argumento de la fábula esópica -su parte más estable y antigua[23]- se reduce a la fórmula: 'Algunos quisieron perturbar el estado habitual de las cosas para que con ello les fuera mejor; pero, al hacerlo, sucedió que no les fue mejor, sino peor'" (op. cit., pp. 122 y 125).

La afirmación del existente "estado de cosas" y la negación de cualquier intento de cambiarlo, en eso está el énfasis de la fábula. Este es un énfasis de conservadurismo, de tradicionalismo, pero de ningún modo de agresividad y de carácter revolucionario. Sin duda, en una etapa histórica determinada -en el período de lucha contra la aristocracia en los siglos VII y VI a.C.- la fábula, con su insistencia en el sentido común y su juicioso practicismo, podía ser y fue instrumento de la lucha progresista. Pero es totalmente erróneo considerar el progresismo como propiedad natural e inseparable de la ideología fabulística (ibid.).

En líneas generales estamos de acuerdo con las conclusiones de este análisis (aunque, como luego indicaremos, creemos que existe un arma recomendada para la rebelión: la astucia, personificada por el zorro, y por otra parte, no creemos en la oposición neta que

Gasparov traza entre la colección y la Vida de Esopo).[24] La visión social de la fábula se caracteriza por el pesimismo y la desconfianza en la sociedad, donde impera solo esa justicia del más fuerte que es contraria a la justicia democrática, y donde el engaño es recomendable casi siempre. La referencia "como ordenador lógico" (que dice Cl. Lévi-Strauss) a la sociedad animal, con sus especies animales eternas, postula una ordenación social inmutable, con clases fijas. Y está claro que en la fábula el que intenta salirse de su clase y prosperar, como el mono o el grajo, fracasa siempre. La naturaleza fija para siempre al animal en su especie, al individuo en su clase social. Y la recurrencia al disfraz no sirve para nada, recuerdan una y otra vez las fábulas.

Intentaremos precisar algo más la aportación de Esopo a ese trasfondo de la fábula y su historia en algunos puntos. En primer lugar, es curioso notar cómo sus más ilustres predecesores en la introducción del género no lo manejan con toda propiedad.

Así, por ejemplo, Hesíodo, que comprende bien el cariz pesimista de la asimilación de la sociedad humana a la postulada en la imagen bestial de las fábulas, nos cuenta el apólogo de "El halcón y el ruiseñor" dirigido a los "reyes" -τοῖς βασλεῦσι-, es decir, a los "fuertes" que no deben comportarse como el feroz halcón con el ruiseñor (con el que se identifica el poeta; Hesíodo llama aedo al ruiseñor).

Ahora bien, la lógica deducción de la trama es que el halcón obra bien al comerse al ruiseñor, y este es necio al quejarse de su opresión (que está de acuerdo con lo natural y, en tal sentido, es justa). Algún interpolador, malicioso o necio, ha expresado bien la moraleja: "¡Necio el que intenta oponerse a los más fuertes! Se ve privado de la victoria y a sus padecimientos añade el escarnio".[25] La fábula esópica -contra Hesíodo- no pretende decir cómo debería ser un mundo más justo, sino cómo es este, brutal y de una "justicia" feroz.

La fábula de "La zorra y el águila", que cuenta Arquíloco, tiene unos precedentes bien conocidos en un poema acadio: Etana.

Esa relación está bien estudiadada.[26] Sin embargo, lo que ahora nos interesa es que, al pasar a la colección esópica, se ha perdido un

elemento importante aún en Arquíloco: la queja de la zorra a Zeus, como protector de la justicia: "¡Oh Zeus, Padre, tuyo es el poder del cielo, y tú ves las obras de los hombres, malvadas o lícitas! A ti te preocupa la insolencia y la justicia de los animales" (94D). Según Arquíloco, pues, a Zeus le importa la hybris y la dike de las bestias; y, aunque el castigo del águila traicionera ocurra por medios naturales, se puede pensar que acontece "según los designios de Zeus". La plegaria ha desaparecido de la versión esópica, no solo porque el dios resulta inútil en la mecánica de la acción, sino porque la intervención divina está excluida -como la idea de una justicia divina- el universo fabulístico. Cuando los dioses aparecen en él "son nociones que, vacías de su contenido, se presentan como mecanismos estéticos".[27] Cuando actúan lo dioses se caracterizan por su imprevisión, como el Zeus de "El águila y el escarabajo", que no puede siquiera proteger los huevos del águila de la astucia de uno de los más pequeños animales. La colección esópica es profundamente irreligiosa.[28]

7

La brevedad característica de estos relatos fabulísticos está llevada al máximo en los ejemplos de la colección esópica, con su estilo austero y su ascética sencillez. Esta manera escueta de contar, que prescinde de los adjetivos y de todo lo accesorio, permite captar mejor la estructura lógica del relato, con su esquemática exposición. Frente a esa simplicidad esópica, todos los posteriores traductores y adaptadores colorean a su manera el relato. Y esto ya se percibe en las versiones versificadas de Fedro y de Babrio; pero muchísimo más en los fabulistas de la Edad Media o de los siglos XVII y XVIII. Por otra parte, las fábulas indias están engarzadas en un relato de historietas entrecruzadas, como en arabescos, a la vez que poseen un fuerte colorido oriental.

No sabemos si esa forma escueta de las fábulas recogidas en las colecciones anónimas griegas es la original, o bien es el resultado de una transmisión larga y oral que habría reducido las narraciones a

sus núcleos esquemáticos. En todo caso, la brevedad extrema es típica de la tradición esópica. Para su utilización didáctica o retórica sobraban otras galas literarias. Otros fabulistas, con pretensiones poéticas, han decorado el texto original, tomado a modo de cañamazo para su narración. El mejor ejemplo tal vez sea el de La Fontaine, que ya advierte en el prólogo (de 1668) a sus primeros libros: "On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable [...] j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait".

Las fábulas griegas prescinden del costumbrismo histórico y de cualquier decoración. Las fábulas indias tienen, en cambio, un decorado cortesano. Los varios animales ocupan cargos y se visten a la usanza del tiempo. El león es el rey (como ya aparece en Fedro) y otros animales aparecen como visires y empleados regios. Algo semejante sucede en la versión épico- novelesca del Roman de Renard o el Reinhart Fuchs. Todo el ambiente cobra entonces un colorido épico, como en La Fontaine toma un cierto tono de comedia burguesa. Sin embargo, bajo los ropajes de moda se conserva como el esqueleto de las fábulas antiguas. Es muy interesante cotejar algunos episodios (por ejemplo, el encuentro del zorro y el cuervo) en varias de estas versiones para apreciar mejor la sencillez del texto griego y los aditamentos marginales de los fabulistas.[29]

Otro detalle interesante de la colección de fábulas es su presentación, bien como ejemplos sueltos (por ejemplo en las colecciones antiguas, La Fontaine, Iriarte, etc.), o bien engarzadas a través de la presencia de un narrador (como en el Panchatantra, y sus varias adaptaciones). Es curioso pensar que Esopo en la Vida de Esopo hace un papel similar al de Vichnusarman, Lokman o Bidpay en las colecciones orientales, un papel como el de su precedente asirio Ahikar. Es el consejero educador que, oportunamente, narra sus pintorescos ejemplos. (Como el Patronio de E7 conde Lucanor, etc.). Pero en el mundo griego la Vida de Esopo ha subsistido como independiente y marginal a la colección de apólogos; y esta es demasiado extensa como para poder encajar en su totalidad en el marco de aquella.[30]

Esopo no inventó el género. En cierto modo este le inventó a él, feo,

esclavo y astuto. Aunque la fábula tiene remotos orígenes mesopotamios, y aunque existe desde muy antiguo una tradición india comparable en su fecundidad a la griega y a la latina, y luego cada fabulista ha reelaborado sus relatos con una atmósfera y decoración propias, la colección esópica ha impuesto el tipo genérico de mayor aceptación en nuestra tradición literaria europea.[31]

INTRODUCCIÓN

* Este texto fue publicado en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, I, Universidad de Oviedo, 1977.

[1] Cfr. E. Ebeling: "Die babylonische Fabel" en Mitteilungen der altor. Gesellschaft, 11, 3, Leipzig, 1927; E. J. Gordon: "Sumerian animal proverbs and fables" en Journal of Cuneiform Studies, 12, 1958, pp. 1-75, e íd. Sumerian Proverbs, Filadelfia, 1959. B. E. Perry se ha referido concisa y claramente a estos orígenes en varios trabajos; véase, por ejemplo, el prólogo a su edición de Fedro y de Babrio en la colección Loeb (Harvard Un. Press, 1965). A partir de Mesopotamia llegó luego la fábula a la literatura india —donde está atestiguada por escrito desde el siglo III a.C.—. Más tarde ambas tradiciones, la helénica y la india, confluirán en Europa medieval. (Cfr. por ejemplo, la introducción de I. Montiel a su Historia y bibliografía del libro de Calila y Dimna, Madrid, 1975).

[2] Cfr. La traducción e introducción de A. Pérez Jiménez, Hesíodo. Teogonía. Trabajos y días, Barcelona, 1975, pp. 138 y ss. (Disentimos de su comentario en algún punto, como se verá luego).

[3] Cfr. R. Pfeiffer "Archilochus and the Aesopic Fables", en Acta of the III Int. Congr. of Class. Studies, Londres, 1959.

[4] Frg. 11 D. = 12 Ad. Resulta curioso pensar que esta fábula ya estaba difundida antes de la Vida de Esopo, porque ocupa un preciso lugar en tal narración: es la que cuenta Esopo a los delfios antes de su muerte. Ya Aristófanes la conocía como esópica. (Avispas, 1448).

[5] Las atribuyen a Estesícoro, al contarlas, Aristóteles en su Retórica, 11, 20, 1393 b. y Eliano en Historia de los animales, XVII, 37. (T. I, p. 428 y ss. Hercher).

[6] La famosa frase, una de las escasas reliquias de ese extraño poema: πόλλ' οοε' άλώπηξ, άλλ'έχινος εν μέγα (Frg. V Allen), que luego citará Arquíloco (Frg. 103 = 37 Ad.), supone Bowra que

pertenece a una fábula (la recogida por Perry, con el número 605, y la de La Fontaine IX, 7). Cfr. Bowra Class. Quart. 34, 1940, pp. 26 y ss.

[7] La excelente edición crítica de estos textos en B. E. Perry Aesopica I, Urbana, 1952 (Vita G., pp. 73 y ss.) va precedida de un amplio prólogo (en latín) que constituye la mejor introducción a esta biografía de Esopo. Es también interesante el breve libro de A. Wiechers, Aesop in Delphi, Meisenheim, 1961 (con su biografía —a la que podría añadirse el art. de L. M. Gluskina, "Esope et l'opposition au dergé de Delphes" en Vjestnik Dreunjej Istorii, Moscú, 1954, pp. 150 y ss.—). (Más adelante citamos esta revista como VDI).

[8] Sobre Fedro remito al estudio (y bibliografía) de M. Nøjgaard en La fable antique, II, Copenhague, 1967.

Su teoría (que podríamos llamar del "disimulo") sobre el origen de la fábula la expone Fedro en III, pról. 33 y ss.: Esopo: "servitus obnoxia, /quia quae volebat non audebat dicere, / affectus proprios in fabellas transtulit, / calumniamque fictis elusit iocis".

Sobre el trasfondo político de las fábulas —con especial referencia a las de Iriarte y Samaniego— pero con sugerencias de carácter general, es interesante el libro de R. Bosch y R. Cere, Los fabulistas y su sentido histórico ("Colección Iberia"), Nueva York, 1969. En cierto modo su teoría está próxima a la de Fedro. Creo que algunos de sus apuntes sobre el primitivo carácter de la fábula son muy acertados (por ejemplo, el comentario a la de Esopo "Las ranas pidiendo rey" y sus diversas aplicaciones históricas, cfr. pp. 43 y ss).

[9] Véase la bibliografía esencial por lo que respecta a las ediciones fundamentales (de Hausrath, Chambry y Perry) y estudios sobre el texto (a partir de los trabajos de Perry de 1933 y 1936) en el artículo "Aisopos" de la R E. Pauly- Wissowa en su suplemento correspondiente (1974), a cargo de St. Josifovioč (col. 15-40).

F. R. Adrados ha abogado en varios estudios analíticos por una fecha tardía de la colección (siglo I d.C.), pero en su último análisis de los textos, publ. en Emerita 37, pp. 235-315 (1969) y 38, pp. 1-52 (1970), señala cómo bajo esta tardía prosa puede rastrearse

una redacción anterior en verso (Josifovioč no recoge estos últimos artículos). La prosificación y versificación de fábulas ha debido ser un ejercicio reiteradamente practicado. Recuérdese que, según cuenta Platón (Fedón, 60 b), a eso se dedicaba Sócrates en sus últimos días en la prisión: a poner en verso fábulas de Esopo que se sabía de memoria.

[10] Sobre este punto véanse: B. E. Perry "The origin of the Epymythium", en TAPhA 71, pp. 399-402 (1940), e íd. "Demetrius of Phaleron and the Aesopic Fables" TAPhA, 93 (1962), pp. 297 y ss. Y M. N0jgaard, pp. 490 y ss. de La fable antique I, Copenhague, 1964.

[11] St. Josifovioč, art. cit., cols. 21-22, y ya antes en su "Beiträge zur Geschichte der äsopischen Fabel" en Jahrbuch der Philos. Fakultät in Novi Sad, VI, pp. 92-117 (1961). Las referencias de Vico (en Principii di una scienza nuova, I, 32; II, 9) comentan: "Esopo non essere stato un particolar uomo in natura, ma un genere fantastico, ovvero un carattere poetico dei soci ovvero famoli degli eroi". La autenticidad de Esopo había sido ya puesta en duda por Bentley en 1697, pero Vico pensaba acerca de Esopo algo parecido a lo que pensaba de Homero: que no existieron uno y otro más que como nombres superpuestos a una creación popular anónima.

Sin embargo, existen algunos datos a favor de la historicidad del fabulista: ante todo, la proximidad cronológica de Heródoto a él, y algunos testimonios de Aristóteles (Retórica, II, 20; y frgs. 573 y 487 R), aducidos por J. Sarkady: "Aisopos der Samier" en A C D 1968, pp. 7-12. Creo que la solución propuesta luego, la de la pronta confusión entre el autor y su personaje, resulta satisfactoria y clara.

[12] Las biografías de Esopo insisten en su origen extranjero: lidio, frigio o tracio, como el de muchos esclavos de la época clásica. Pero, además, ese carácter de frigio o lidio convendría a su papel de introductor de un género literario con antecedentes orientales. (Los rasgos negroides de la anecdótica fealdad [tardía, según Chambry y Nøjgaard] de "Esopo" corresponden a la reelaboración alejandrina de La Vida). Sin embargo, la mentalidad del autor de la colección de fábulas encaja con la atestiguada en los poetas de la época griega arcaica. (Cfr. C. García Gual "Historia y ética de la fábula esópica"

en las Actas del V. congr. de Est. Cláss, Madrid, 1978, pp. 179-208).

[13] Perry pensaba que la obra esópica habría sido una literatura oral, porque no conocemos que tal literatura en prosa, de tipo popular, se escribiera en Grecia en época tan antigua. Sin embargo, sus razones no son convincentes y los testimonios antiguos (de Heródoto que llama a Esopo logopoiós y de Aristófanes, que alude a los Aisópou logoí) parecen indicar una obra escrita, como afirma M. Nøjgaard, La fabk antique, I, Copenhague, 1964, pp. 471 y ss.

[14] Cfr. en B. E. Perry, Aesopica, los principales testimonios antiguos sobre la popularidad de Esopo.

[15] Cfr. B. E. Perry, "Fable" en Studium Generate, 12, I. 1959, pp. 17-37. Especialmente, pp. 20 y ss.: "For Grimm the Aesopic fable represented only a corruption of the naive, poetically orientated animal story, wich preceded it in the history of culture, and whose tendency was epic and not didactic. In the Aesopic fable he deplores the absence of a naive and epic tone and the subordination of narrative to moral; and what was for Lessing the soul of fable, namely its brevity was looked upon by Grimm as its death"... "Even Crusius, in an unguarded moment, identified fable with its substance and concluded thereby that fable has been the common property of mankind from the earliest times and that it is useless to look for the time and place of its origin. He confused animal story (Tiergeschichte) with animal fable (Tierfabel) as K. Meuli has observed in a recent essay: Herkunft und Wesen der Fabel, 1954, p. 10". La distinción entre ambos tipos de relatos está hecha en Perry con referencia a la diferente orientación de uno y otro: "As Thomson says (S. T., The folktale, Nueva York, 1946, p. 10 [en la trad. española El cuento popular, Caracas, 1972, corresponde a la p. 33]) "the moral purpose is the essential quality wich distinguisches the fable from the other animal tales". Our problem is to mark the limits of "moral purpose" in the light of ancient theory and practice. Those limits must be extended to include more than what is ordinarily understood by the word "moral" in an ethical sense. Lessing defined fable to narrowly when he stated that its purpose is to illustrate a moral principle; but he was right in maintaining that a fable should have only one obvious moral (or teaching)".

[16] Aristóteles se refiere a la fábula como lógos. Otros escritores

griegos emplean indiferentemente este término o el de mýthos. La oposición entre ambos es irrelevante, aunque puede pensarse que lógos apunta más a la coherencia lógica del relato y mýthos a su carácter de ficción. No existe en griego un término específico para denominar la fábula. Hesíodo (Trabajos 200) introduce la de "El halcón y el ruiseñor" con el de ainos, que tiene un valor bastante amplio, entre "relato" y "ejemplo" o "consejo". El de apólogos, usado por retóricos latinos, como Quintiliano, tiene en griego clásico un sentido más amplio de "historia", "narración". (Cf. Platón, Rep. 614 a).

[17] Cito a este respecto unas líneas de Nøjgaard (op. cit., p. 30): "No fue a la patria de La Fontaine a la que cupo el honor de conducir la crítica a su punto más elevado. Los alemanes no se hicieron jamás a la idea de que un francés les había conquistado el lugar dominante en la literatura animal que ellos poseían desde el Reinhart Fuchs. Pero como no podían aniquilar el texto de La Fontaine, intentaron al menos mostrar, con la ayuda de especulaciones estéticas, que sus fábulas eran brotes geniales, cierto, pero degenerados de la buena, de la verdadera, de la antigua fábula. (Cf. Grimm, XVII).

Fue, pues, el alemán Lessing quien, continuando la crítica hasta entonces principalmente francesa, la llevó a un grado de perfección jamás igualado por la crítica posterior con sus cinco tratados de la fábula (1759)".

[18] La crítica de J. J. Rousseau (en su Émile, 11) recae sobre las fábulas en cuanto instrumento educativo. (Como tal se utilizaban desde el Renacimiento a la época de la Ilustración). Según él, en primer lugar, los niños no entienden bien las fábulas, y en segundo lugar -pero lo más importante—, la moral de las fábulas corrompe a la juventud, al mostrar que los más fuertes y astutos son los que vencen en la vida. Aunque Rousseau directamente ataca las de La Fontaine, las cinco fábulas que critica como dañinas en sus conclusiones son de ascendente clásico. ("La cigarra y la hormiga" es "una lección de inhumanidad"; "El cuervo y el zorro", "una lección de la más baja adulación"; "La ternera, la cabra y la oveja en sociedad con el león", "una lección de injusticia"; "El león y el moscardón", "una lección de sátira"; "El lobo y el perro", "una lección de independencia y de licencia").

[19] El porcentaje de fábulas con personajes animales puede variar de una a otra colección. En las colecciones griegas supera los dos tercios. (Por ejemplo, en las 357 fábulas editadas por Chambry, 255 son de animales), y los animales son los personajes típicos de las más famosas. Junto a ellos aparecen figuras de dioses o de vegetales o de hombres. El uso de las figuras de animales (a modo casi de "operadores lógicos", según una calificación de C. Lévi-Strauss) se debe a la definición de las especies en el orden natural. Aunque puede advertirse que junto a una cierta referencia a la naturaleza (por ejemplo, el león es el animal que encarna la fuerza, el lobo es feroz, manso el cordero, etc.) interviene una convención cultural muy notable (por ejemplo, el asno de Esopo se caracteriza como envidioso, ansioso de mejorar su posición, como el grajo y el mono; la serpiente es perversa, etc.) pueden advertirse diferencias en las caracterizaciones de animales entre Esopo y otros autores griegos. (Por ejemplo, el asno en el Yambo de las mujeres, de Semónides de Ceos, se define por su carácter resignado y lúbrico, muy diferente del asno de las fábulas). En otras culturas, el papel desempeñado en las fábulas de Esopo por cierto animal lo representa otro; por ejemplo, en el folktale del África occidental, la liebre o la araña ocupan un puesto semejante al del zorro griego o el chacal indio, o el coyote en el folktale americano, como paladín de la astucia (el personaje denominado "trickstera" por los antropólogos) en ese mundo bestial. (Cf. el libro de M. Colardelle Diarrassouba, Le liebre et l'araignée dans les contes de l'ouest africain, París, 1975).

Acerca de las connotaciones culturales de los principales animales de las fábulas clásicas, puede verse el libro de M. Pugliarello, Le origini della favolistica classica, Brescia, 1973. Cf. además, sobre el zorro, el artículo de M. Detienne y J. P Vernant, "La métis du renard et du poulpe" (1969), recogido en su obra Les ruses de l'intelligence, París, 1974, pp. 32-57, y C. García Gual, en Emerita, 1970, pp. 417-431. Sobre el papel del mono, cf. id., en Emerita, 1972, pp. 453-460.

[20] Sobre este aspecto remito a los artículos de García Gual citados en la nota bibliográfica.

[21] M. L. Gasparov, "Argumento e ideología en las fábulas de Esopo", en VDI, 1968, 3, pp. 116-127 (en ruso). Él mismo había publicado

ya otros artículos sobre la vida de Esopo (VDI, 1967, 2, pp. 158-167) y sobre Fedro y Babrio (VDI, 1962, 4, pp. 48-66). Gasparov (op. cit., p. 122) distingue en el esquema más sencillo cuatro partes: “exposición, proyecto, actuación y resultado” (inesperado o no), en lugar de las tres de Nøjgaard. Distingue luego las principales motivaciones de la acción (pp. 123 y ss.): la avidez de algo (en 29 fábs.), la vanidad (20 fábs.), la autodefensa (10 fábs.), la ambición (8 fábs.), la credibilidad (4) y una serie de sentimientos varios en ejemplos más escasos.

[22] Ya O. Crusius (en “Aus der Geschichte der Fabel” en el Buch der Fabeln de Kleuken, Leipzig, 1913, p. IX) decía: “Die Geschichte der Fabel in Europa beginnt mit dem Autsteigen der niedern Volksschichten, der Bauern und Halbbürtigem im antiken Leben und der antiken Dichtung. Die ältesten Fabeln sprechen die ethischen und wirftschftlichen ideale dieser Kreise aus -im Stil Nietzsches könnte man sagen: die Fabeln begleiten den Bauernaufstand in der Moral-”. En el mismo sentido, cfr. A. la Penna: “La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne dell’antichità”, en Società, 17, 1961, pp. 459-537.

[23] Antes Gasparov ha analizado la ideología de las moralejas, reconociendo que se trata de añadidos probablemente más recientes (del siglo V-IV al I-II d.C.). En ese análisis de las 232 moralejas de la Col. Augustana (ed. Perry) descubre estos temas: “en el mundo reina el mal” (13%), “la fortuna es versátil” (8%), “las apariencias engañan” (15%), “las pasiones son perniciosas” (15%); “a cada uno lo propio” (10%), “cada uno se ocupe de sí mismo” (10%) y un resto de temas menores, más concretos.

[24] C. G. G. art. cit. en nota 12. Lo que sí es cierto es que mientras el esclavo Esopo prospera gracias a su ingenio, se libera y llega a consejero de reyes, el progreso es negado en la colección de fábulas, en cuanto que ningún animal consigue rebasar su “clase” natural.

[25] Son los versos 210-11 que ya el alejandrino Aristarco atizaba con razón: ἄφρων δ', ὅς κ' ἐθέλῃ πρὸς κρείσσονας ἀνττφερίζετν νίκης τε στέρετατ πρός τ᾽ αἴσχεστν ᾄλγεα πάσχετ

[26] R. J. Williams, “The literary history of a Mesopotamian fable”, en Poenix, 10, 1956, pp. 70 y ss.; J. Trencsényi-Waldapfel, “Eme

Aesopische Fabel und ihre orientalischen Parallelen", Acia Antiqua, 7, 1959; F. R. Adrados, "El tema del águila de la épica acadia a Esquilo", Emerita, 32, 1964, pp. 267-282; A. La Penna. "Letteratura esopica e letteratura assiro-babilonese" RFIC, 92, 1964, pp. 24-39.

[27] Cfr. M. Nøjgaard, op. cit., p. 529.

[28] Sobre lo apuntado por Nøjgaard, hemos desarrollado este tema en nuestro artículo ya citado (en n. 12).

[29] El Roman de Renard emplea al máximo la decoración y caracterización histórica de los personajes, de modo que el zorro, convertido en protagonista novelesco de una serie de aventuras, vive en un mundo cortesano y feudal, y en la pintura los temas de fábulas se unen con pinceladas de sátira y de parodia. En ese contexto medievalizado hay episodios de precisa alusión histórica, como cuando el zorro toma el hábito de cruzado (para luego frotárselo por el trasero y arrojado a la cara del rey, el león), inventados por los clérigos, que, a la vez, recrean los antiguos lances de las bestias esópicas. (Cf. la edición de Le Roman de Renard, de J. Dufournet, París, 1970, Col. Garnier-Flammarion; y para su relación con la literatura novelesca de la época, cf. C. García Gual, Primeras novelas europeas, Madrid, 1974, capítulo XIII. Incluido ahora en Las primeras novelas, Madrid, 2008).

[30] Sobre el desarrollo de la Vida de Esopo es muy clara la introducción de Chambry a su edición (1927), así como los estudios de Perry y Adrados sobre el tema.

[31] Amplia bibliografía sobre la fábula y los continuadores del género en Europa puede verse en el libro de E. Leibfried, Fabel, Stuttgart, 1967. (Libro conciso, muy bien ordenado en sus referencias generales y que dedica especial atención a los tratadistas y literatos alemanes).

I. LOS ANIMALES EN LA LITERATURA GRIEGA: DE LOS SÍMILES A LAS FÁBULAS

1

Desde los más antiguos relatos griegos, y en algunos mitos, aparecen de cuando en cuando figuras de animales, en una serie bastante limitada, y en esas imágenes se destacan algunos de sus rasgos típicos según lo requiere su papel y función en la narración. Así pues, el león avanza feroz y poderoso, el águila señorea las alturas y acaso va y viene entre los cielos y la tierra, y la serpiente es maligna y furtiva. Aparecen ahí las figuras de los animales más frecuentes en la vida cotidiana, y suelen tener actuaciones breves y puntuales. Un valor emblemático tienen además algunos animales, símbolos de algún dios, como lo son, por ejemplo, el águila de Zeus, la lechuza de Atenea, y el caballo de Poseidón. En general, las bestias son como actores de reparto en momentos precisos de un relato, o acaso se introducen en algunos símiles, con rasgos tópicos, como sucede en los poemas homéricos, cuando por sus trazos característicos se comparan a los de algún personaje humano (así se evoca al león para rememorar el avance intrépido de algún héroe guerrero). Pero los animales no tienen nunca una función de protagonistas en el texto.

Como escribe R. Buxton (2000: 191-192):

La compleja realidad de las especies animales se reduce a unas cuantas características sobresalientes, que se utilizan, a su vez, para señalar los rasgos del mundo de la cultura humana. Las serpientes son protagonistas principales en narraciones donde la frontera entre arriba y abajo, vida y muerte, se indaga o se pone en entredicho. Cuando una serpiente toca con una hierba especial el cuerpo del muerto de su congénere y en seguida le devuelve la vida, el acto proporciona un modelo a imitar al adivino Políido para resucitar a Glauco, hijo de Minos. Los lobos salvajes, marginales, aparecen en cuentos de destierro y trasgresión: cuando Licaón traspasa la frontera de la conducta humana aceptable al sacrificar a un niño en

el altar de Zeus, es convertido en lobo. Los perros son a un tiempo iguales y distintos a los lobos, pues son salvajes y domésticos. Su potencialidad como depredadores crueles sale a relucir en la historia de Acteón, devorado por sus propios sabuesos, y en el hecho de que la mayor desgracia a la que el cadáver de un héroe puede someterse es la de servir de alimento a perros (y a pájaros).

Y continúa diciendo de los caballos:

También los caballos son ambiguos, aunque de un modo distinto. Silenciosos y sumisos en incontables viajes y batallas de carros, a veces contraatacan. En la caída de Hipólito el causante de la muerte del héroe es el monstruoso toro salido del mar, enviado por Poseidón como respuesta a la maldición que había pronunciado Teseo, padre de Hipólito (aunque son sus caballos desbocados los que lo matan). Pero el objeto de uno de los trabajos de Heracles, las yeguas devoradoras de hombres pertenecientes a Diomedes, representan una expresión más extrema de la potencialidad de los caballos para la ferocidad, lo mismo que los que mataron a Licurgo por negar a Dioniso: “lo llevaron atado al monte Pangeo donde por voluntad de Dioniso murió destrozado por los caballos” (Apolodoro, III, 5, 1). El motivo es equivalente al de las narraciones sobre la muerte de Penteo y Orfeo (despedazados por mujeres furiosas); en la montaña los caballos, como las mujeres, son marginales.

Para acabar con reflexiones sobre los animales y el pensamiento humano:

De la abeja que construye una colmena en la boca del dormido poeta Píndaro, a los alegres delfines en cuya forma Dioniso cambia a los piratas que se disponían a encadenarlo, los mitos griegos se sirven de la serie animal, todo un vocabulario de términos para dividir y pensar el mundo... La serie animal impregna todo el tejido

de las narraciones griegas. Los símiles y los insultos homéricos ("Borracho, que tienes mirada de perro y corazón de cierva", Ilíada, I, 225); la categorización poética que hace Semónides de las mujeres (la abeja, la gata, la mona) la conducta de los animales, que varía en función de que vayan a ser sacrificados y comidos, o cazados... todo ello es un complejo e interrelacionado entramado de actitudes y acciones.

... Cabe una distinción útil entre dos categorías denominadas a veces "tradicional" y "científica". En la primera los animales (y las plantas y los metales) son medios para pensar, en la segunda son los objetos del pensamiento.

2

Que los animales sirvan como “medios para pensar” resulta mucho más claro en un texto literario como el famoso poema Yambo de las mujeres, de Semónides de Amorgos (s. VII a.C.), donde una serie de ellos se utiliza como términos de comparación para definir los diversos tipos de mujeres. Citaré por extenso, pero abreviando algo sus líneas, el conocido poema:

De modo diverso hizo la divinidad la índole de la mujer

desde un comienzo. A la una la sacó de la híspida cerda:

en su casa todo está revuelto con la basura,

en desorden y rodando por los suelos.

y ella sin lavarse y con vestidos sucios

se revuelca en el estiércol y se cubre de grasa.

A la otra la hizo dios de la perversa zorra,

una mujer que lo sabe todo. No se le escapa

inadvertido nada de lo malo ni de lo bueno...

Otra de la perra salió: gruñona e impulsiva,

que pretende oírlo todo, sabérselo todo,

y va por todas partes fisgando y vagando

y ladra de continuo, aun sin ver a nadie...

A otra la moldearon los Olímpicos del barro,

y la dieron al hombre como algo tarado. Porque ni el mal
ni el bien conoce una mujer de esa clase.
De las labores solo sabe una: comer...
Otra vino del mar. Esta presenta dos aspectos.
Un día ríe y está radiante de gozo...
Al otro día está insoportable y no deja que la vean
ni que se le acerque nadie; sino que está enloquecida
e inabordable entonces, como perra con cachorros...
Otra procede del asno apaleado y gris,
que a duras penas por la fuerza y tras los gritos
se resigna a todo y trabaja con esfuerzo
en lo que sea. Mientras tanto come en el establo
toda la noche y todo el día, y come ante el hogar.
Pero cuando se trata del comercio sexual
acepta sin más a cualquiera que se le acerque.
Y otra es de la comadreja, una raza triste y ruin.
Pues esa no posee nada hermoso ni atractivo,
nada que inspire placer ni amor despierte.
Anda como loca tras el placer de Afrodita,
pero al hombre que la posee le da náuseas.
Con sus hurtos causa muchos males a sus vecinos,
y a menudo devora las ofrendas destinadas al culto.

A otra la engendró una yegua linda de larga melena.
Esta evita los trabajos serviles y la fatiga
y no quiere manejar el mortero ni sacudir
el cedazo y ni saca la basura fuera de la casa... Cada día se lava
la suciedad hasta dos veces
e incluso tres, y va untada de perfumes...
Un bello espectáculo es una mujer así
para los otros, para su marido una desgracia... Otra viene de
la mona. Esta es, sin duda,
la mayor calamidad que Zeus dio a los hombres.
Es feísima de cara. Semejante mujer va por el pueblo como
objeto de risa para todas las gentes.
Corta de cuello, apenas puede moverlo;
va sin trasero, brazos y piernas secos como palos.
¡Infeliz quienquiera que tal fealdad abrace!
Todos los trucos y las trampas sabe
como un mono y no le preocupa el ridículo...
A otra la sacaron de la abeja. ¡Afortunado quien la tiene! Pues
es la única a la que no alcanza el reproche,
y en sus manos florece y aumenta la hacienda...

Aquí la comparación con diversas especies animales sirve para

distinguir diversos tipos de mujeres. A estas se les adjudican ciertas características o rasgos de uno u otro animal. Los rasgos que aquí se describen son unas veces físicos y otras más bien de carácter: la hija de la comadreja es ninfómana, fea y ladrona; la de la zorra, astuta y malintencionada; la de la yegua, perezosa, abandonada y presumida; la de la mona, es ridícula, se mete en todo, de rostro feo y sin un culo decente, etc. En fin, ese poema, que a menudo se ha calificado como un texto singularmente misógino, aprovecha los trazos y el modo de ser bien advertido de algunas bestias familiares para esbozar un breve catálogo de las clases de mujeres, relacionando un tipo animal con un preciso ethos femenino, con las que el hombre tiene que convivir y cargar en su matrimonio. Nos da, en un breve apunte caricaturesco, un catálogo típico de las variadas descendientes de la mítica Pandora, la primera mujer a la que Hesíodo presentó en sus poemas (Teogonia y Trabajos y días) como un ambiguo regalo enviado por Zeus a los hombres para contrarrestar el don del fuego hurtado a los dioses por el filántropo Prometeo.

En esta pintoresca ristra de tipos femeninos abundan mucho más los rasgos negativos que los positivos: tan solo la hija de la abeja parece ser una esposa conveniente y benéfica. Pero no vamos ahora a glosar el curioso vituperio del género femenino que se dibuja aquí, en estos comienzos de la literatura arcaica griega, ni a rastrear los ecos posteriores de este curioso poema yámbico. Tan solo apuntaremos que, desde el punto de vista de la comparación, decir que una mujer es la hija de la mona o de la zorra, no es más que un modo de calificarla muy parecido a como, en la poesía épica, se dice que tal o cual héroe avanza como un león o un toro.

3

Las razas de los animales sirven para resaltar cualidades que los humanos comparten, o parecen compartir con este o aquel animal, en su habitual comportamiento en la lucha por la vida. Ese es un principio latente también en las fábulas, pero allí la comparación no es un símil explícito. En las fábulas los animales no se perfilan como piezas sueltas, como en las imágenes de los símiles, sino que es todo el conjunto animal el que funciona como marco en el juego irónico, como referencia que viene a ilustrar el comportamiento de los humanos. Más como una metáfora que como paralelismos puntuales y escogidos. En las fábulas es todo un repertorio o mundillo bestial el que se usa para evocar el mundo o la sociedad humana (la comparación queda latente bajo la narración y solo se hace explícita en la moraleja, que es un añadido didáctico a la fábula en sí, como explicaremos).

Las fábulas no muestran interés por describir la figura y la vida de los animales que las protagonizan, ni su entorno natural. Son breves relatos donde las bestias interactúan humanizadas mediante la atribución de razón y palabra. Es decir, aquí, en estas breves actuaciones, se les ha dotado de voz y palabra (lógos) a esos animales, que en griego son llamados “irracionales” o áloga. Asumen así una cierta condición humana, como portadores de lógos, razón y palabra, algo que Aristóteles señalará como rasgo definitorio del ánthropos, único animal dotado de “palabra y razón”, es decir único zoon lógon échon. De mudos e irracionales los animales se truecan en bestias parlantes y razonadoras en el violento y animado parque zoológico de Esopo. Es como si fueran máscaras en ese teatro de reducido y familiar repertorio donde se presentan actuando en conflictos casi siempre violentos, en que a menudo está en juego no solo el triunfo, sino la vida del más débil.

Conviene, desde luego, recordar que la fábula no es un invento helénico, sino un género muy antiguo en la literatura universal que

ya existía en la tradición sapiencial mesopotámica y babilonia. Tenemos ejemplos de fábulas muy anteriores a las griegas, pero fue en la literatura griega arcaica donde el género fabulístico adquirió su perfil canónico, como modelo para la tradición posterior europea. En Grecia, las primeras fábulas están en los Trabajos y días de Hesíodo (s. VIII a.C.) y en algunos fragmentos de los poemas yámbicos de Arquíloco (s. VII a.C.). Sin embargo, como un género fijado ya en su patrón clásico, la primera colección de fábulas griegas se atribuye al famoso Esopo a quien tradicionalmente se le ha considerado como el protos heuretés del género.

Como decíamos, la fábula más antigua de la literatura griega -y de la occidental, por lo tanto- es la de "El halcón y el ruiseñor" (en Trabajos y días, versos 203-212). Ya los antiguos sabían bien que a Hesíodo le corresponde el mérito de ser el introductor de la fábula. Lo deja muy claro el preceptista latino Quintiliano: Nam videtur fabellarum primus auctor Hesiodus. Y también el de usarla como ejemplo en un contexto muy interesante, con valor didáctico, en medio de sus reflexiones acerca del comportamiento justo en la sociedad humana. Recordaremos la fábula para aclarar los detalles:

Ahora contaré una fábula a los reyes, aunque sean sabios:

Así le habló un halcón a un ruiseñor de variopinto cuello mientras le llevaba muy alto, entre las nubes, atrapado en sus garras. Este gemía lastimosamente, ensartado entre sus corvas garras y aquel en tono soberbio le dirigió estas palabras:

"¡Infeliz! ¿Por qué chillas? Ahora te tiene en su poder uno mucho más poderoso. Irás a donde yo te lleve por muy cantor que seas y me servirás de comida si quiero, o te dejaré libre. ¡Loco es el que quiere ponerse a la altura de los más fuertes! Se ve privado de la victoria y además de sufrir vejaciones, es maltratado".

En las líneas siguientes advertimos cómo el poeta Hesíodo quiso contar esta fábula "a los reyes", para aconsejarles, a ellos que juzgan los pleitos, que nunca deben adoptar la actitud cruel del

halcón, sino ser compasivos, porque entre los hombres debe brillar la Justicia, la Díke, que ampara Zeus, mientras que en el mundo animal tan solo dominan la violencia y el poder sin trabas del más fuerte. Vale, pues, este breve exemplum como sabia advertencia: el mundo humano no debe ser tan feroz como el de las bestias. (Me apresuro a señalar que es distinta la interpretación de esta fábula cuando se recoge en la colección esópica, como veremos luego). Y tiene, por descontado, el texto de Hesíodo un tinte poético que no se da en las fábulas de Esopo, escritas en prosa sencilla y sin estilo épico.

Pero ya está ahí el trazo más característico de la fábula como género literario: los animales hablan y razonan como los seres humanos. Es decir, tienen lo que los griegos llamaban lógos, que es a la vez razón y palabra. Esa es la convención básica en el género: las bestias aquí piensan y hablan. (Y no por un milagro ocasional, como cuando, en un pasaje famoso de la Ilíada, el caballo de Aquiles dirige a su dueño tristes palabras proféticas, por un especial favor de los dioses). El mundo de los animales de las fábulas espejea el de los humanos; por eso sirve de paradigma moral. Los comportamientos de las bestias parlantes ofrecen, gracias a ese truco paradójico, una lección de conducta. Las fábulas adquieren así una función didáctica, y reflejan una ética. Bajo sus disfraces muestran cómo esos animales humanizados, con voz y razón, intentan triunfar en su constante y natural lucha por la vida, y así proponen, en ese espejo, una curiosa visión de conjunto sobre la conflictiva sociedad bestial, espejo de la sociedad humana.

A diferencia de lo que decía Hesíodo (cuando insistía en que “los humanos no deben comportarse como las bestias”), el mensaje de la fábula esópica es que la sociedad humana es como la de los animales, despiadada y violenta, y que los coloquios y las palabras afables sirven para enmascarar la violencia o para triunfar con el engaño, únicas armas en esa sociedad bestial. En toda fábula surge un conflicto que se resuelve bien mediante la fuerza o por medio de la astucia, y el final es a menudo cruel, aunque adecuado, según la implacable lógica de las fábulas. (En las fábulas, como ya se sabe, acaban muriendo tantos personajes como en las tragedias griegas).

4

Por otra parte, un vistazo a la colección fabulística sugiere que el esquema de fondo de esos breves textos es bastante sencillo. La estructura del relato es casi siempre la de un conflicto con tres momentos: situación inicial, actuación y resultado. En la actuación de los actores enfrentados a la situación conflictiva hay dos factores que cuentan: la fuerza y la trampa.[1] Cuando dos animales se enfrentan, sucede que uno es más fuerte o se encuentra en una ventajosa posición y otro intenta vencerlo, convencerlo o escapar de él mediante sus razones. El león es, por esencia, el animal más fuerte, y el zorro, en la colección esópica, el más astuto. Por eso son los más frecuentes en la colección de fábulas. Pero entre uno y otro quedan los demás, con diversos grados de fuerza y astucia.

La visión del mundo, es decir, de la sociedad de las bestias parlantes que las fábulas pintan, es conflictiva, pragmática y feroz. En esa sociedad casi nunca hay justicia (la Díke de Hesíodo) ni compasión hacia el débil. Por más que el débil exponga sus razones, es la fuerza la que, al final, dirime la victoria. Contra ella solo vale la trampa, es decir, el ingenio del zorro. Las protestas de los débiles son vanas. Bien lo dictamina la famosa máxima de La Fontaine: “La razón del más fuerte es siempre la mejor”. En vano, el corderillo declara su inocencia ante el lobo; este lo devora con razones o sin ellas. Los pactos con el león no llevan a un reparto igualitario, y es necio pretenderlo.

Veamos, desde esta óptica, cómo cuenta “Esopo” la fábula del gavilán (= el halcón) y el ruiseñor, que leímos en Hesíodo:

Un ruiseñor, posado en una encina, cantaba como tenía por costumbre. Y un gavilán, al verlo, como andaba falto de comida, se lanzó sobre él y lo arrebató. A punto de morir, el ruiseñor le rogaba

que lo soltara, alegando que no era suficiente para saciar el vientre de un gavilán, y que debía buscar, para saciar su hambre, pájaros más grandes. Y este repuso: "¡Pero imbécil sería yo si dejando marchar el bocado que tengo a punto en mis garras me pusiera a perseguir lo que aún no ha aparecido!".

Y la moraleja viene a darle toda la razón al gavilán: "Entre los humanos hay insensatos que, fiados en mayores esperanzas, dejan escapar lo que tienen entre manos". (Lo que dice el refrán español: "más vale pájaro en mano que ciento volando").

La moraleja suele ser un añadido posterior a la fábula, que declara de modo explícito la enseñanza implícita en su resultado. Aquí, como en Hesíodo, la conclusión está clara: el ruiseñor se equivoca esperando clemencia del ave rapaz más fuerte. Su violento raptor no solo da sus razones, sino que, en la versión de Hesíodo, insulta al pobre pájaro cantor.

El carácter alegórico del relato fabulístico ya fue bien destacado por los retóricos antiguos, que definieron la fábula como "un relato fingido que da una imagen de la verdad". A través de esa breve escena tragicómica, la fábula alecciona sobre la verdad de la sociedad real, y enseña a no fiarse de las vanas apariencias. A diferencia del cuento maravilloso, donde a veces aparecen animales con poderes mágicos, las bestias parlantes no invitan aquí a una evasión hacia lo fantástico, sino a una meditación sobre la sociedad humana. Podríamos hablar de un "realismo irónico" del género que acude a una ficción evidente (en griego, pseudos) para descubrir la verdad (en griego alétheia). La intención didáctica y "realista" de la fábula la define y la caracteriza. (Pero no es solo una lección para niños, desde luego, como se ha pensado en algún momento. Ya J. J. Rousseau, en su Emilio, desaconsejaba el uso de las fábulas en la enseñanza infantil por lo amargo de su mundo moral).

Pero no me interesa ahora insistir en el didactismo del género, ni voy siquiera a discutir la última frase de la anterior definición que me parece exagerada. Tan esencial como la moraleja, o más, es la acción de la fábula y que sus actores sean, en la mayoría de ejemplos, animales parlantes (incluso objetos parlantes en casos

más raros) que actúan afrontando un conflicto. En todo caso, junto a su didactismo moral, la fábula posee un gracejo o encanto propio y cuenta un caso gracioso que atrae la atención y que es memorable, en buena medida por el tono de farsa que le prestan sus personajes. Pasemos, pues, a hablar de los actores de la fábula.

5

En la colección de fábulas de Esopo, el zorro es el animal más frecuente y el más afortunado. (Ese zorro ladino merecerá luego, en la tradición medieval, el papel de protagonista en los textos largos del Roman de Renard francés o el Reinhart Fuchs alemán). No es un bicho de gran fuerza; su arma es la astucia y la palabra zalamera. Con ella se defiende del león y del lobo, más fuertes, y procura sacar ganancias de otros animales más tontos. Es, por otra parte, un cínico que desenmascara las pretensiones de los tontos y vanos, como el mono, y sabe aprovecharse con engaños del macho cabrío, del cuervo y del ciervo. La fábula del zorro y el cuervo es tal vez el mejor ejemplo de la astucia de este animal, al que ya el poeta Arquíloco calificaba de "versátil y aprovechado".[2] El afán de la zorra es sacar ganancia como sea, no por la fuerza, en la que es inferior, sino con su hábil y taimado ingenio.

Los trucos del zorro (o la zorra) le dan casi siempre el triunfo: se lleva el queso y se ríe de los más tontos. Contrasta esta imagen con la que Semónides ofrecía de la "hija de la zorra", que ya vimos.

Contrasta su imagen con la del mono, que es vanidoso y necio. Al mono le gusta el disfraz y trata de imitar a otros (a diferencia del papel de listo que tiene en las fábulas orientales, donde actúa a veces como sabio juez). El defecto más censurado en las fábulas es justamente el de la vanidad. El animal que pretende imitar a uno superior o disfrazarse siempre acaba mal. El gusano que quiere estirarse para parecer serpiente revienta, como el sapo que se hincha para parecer un buey (en Fedro); el grajo que se creyó un águila queda enganchado en las lanas del cordero que quiso raptar; la corneja que se adorna con plumas ajenas es pronto burlada y desplumada. La moraleja es muy clara: nadie puede escapar a su condición natural. ("Aunque la mona se vista de seda, mona se queda" concluirá un fabulista español).

El animal más descontento de la serie es aquí el asno. El asno

salvaje envidia al doméstico, y este envidia al caballo, al mulo y al perro. Se cree adorado cuando la gente se prosterna ante la imagen que lleva sobre el lomo; piensa asustar al león con su rebuzno, se viste la piel de este, trata de competir en canto con las cigarras, y mejorar cambiando de dueño, trampea para evitar la carga pesada (en la fábula de la sal y las esponjas), etc. Tiene, como el Tersites de la Ilíada, afanes igualitarios, y cuando va de caza con el león y el zorro, pretende un reparto equitativo (y recibe, a cambio, un zarpazo del león). El asno necio siempre acaba apaleado y castigado.

El león ocupa el lugar más alto en la escala de la fuerza. Es el poderoso por excelencia. Aunque sin el título de "el rey de la selva" ejerce como tal. Con él conviene saber guardar las distancias, como hace la zorra, y no pretender tomarlo como socio en ningún reparto. Pero es interesante notar que también el león pasa a veces hambre y necesita de los otros. E incluso el león viejo llega a fingirse enfermo para atraer a su cueva y devorar a los incautos. Es decir, incluso el león quiere, en el apuro, emular las astucias del zorro.

El lobo queda entre el león y el zorro, en cuanto a fuerza. Pero es poco astuto y casi siempre acaba mal. Es despiadado con los más débiles y no puede dejar de mostrar su naturaleza feroz (en las fábulas medievales resulta repetidamente burlado por el zorro). Los perros son leales, pero demasiado ingenuos. La serpiente es dañina por naturaleza, como el escorpión. El caminante que recoge a una serpiente y le da calor y abrigo sufre su mordedura venenosa. La rana que vadea el lago llevando sobre su lomo al escorpión muere aguijoneada.

La ideología de la fábula es fundamentalmente conservadora: advierte que cada uno debe seguir su condición natural y desconfiar y guardarse de los demás, en esa ley de la jungla donde la violencia y el engaño dominan, y los grandes devoran a los chicos. Cierto es que a veces un favor resulta provechoso (como le pasó al león que salvó al ratón y luego fue salvado por este, que royó la red de caza), pero conviene mucho no hacer favores inútiles.

Como decíamos, en este teatro de las bestias hay dos tipos con buenas cartas: el león y el zorro. Pero el león no siempre puede ejercer su poder. (Quizás sea esto un reflejo de la época arcaica

griega, donde el poder real estaba en crisis; el león es mucho más poderoso en las fábulas medievales). Algunos moralistas políticos, como Maquiavelo o Gracián, aconsejarán a los príncipes utilizar uno u otro disfraz según convenga: unas veces hay que vestir la piel del león, otras la de la zorra, con un consejo que viene de las fábulas.

6

En la Edad Media perviven traducidos los textos de los fabulistas antiguos, los del griego Esopo y del latino Fedro, contaminados con otros ejemplos en una tradición a la par docta y popular. Algunos Isopetes y, sobre todo, el Roman de Renard confirman el largo y perdurable éxito de las fábulas. Me parece especialmente atractivo el caso de ese Roman de Renard, un largo poema satírico donde los animales de la fábula reaparecen en un escenario feudal, travestidos con disfraces y ropajes medievales. En la corte del Rey León cobran nueva vida toda una serie de bestezuelas que ahora tienen incluso sus nombres propios. Ahí está Renard, el zorro, que tiene un papel protagonista; Isengrin, el lobo, truhán engañado; Chantecler, el gallo petulante; Tibert, el gato taimado; Brun, el oso torpón; Noble, el león, rey poderoso en su corte feudal, etc. En una pintoresca parodia del mundo cortés de la épica y la novela, aquí están los animales de las fábulas con vestidos y hábitos de la época.[3] (También en nuestro Calila e Dimna de origen oriental, los dos narradores son chacales en la corte del rey león). El éxito de esta obra fue tanto que el nombre propio del protagonista, el zorro Renard (que viene del latín Reginardus, “Reinardo”) pasó a denominar comúnmente al “zorro” en francés (en lugar del nombre común goupil, que venía del diminutivo de vulpis, vulpéculas). Aquí las bestias se visten con ropas de época, y el zorro se disfraza de monje, cuando le conviene, y se burla de instituciones de su tiempo, como las Cruzadas, los curas, las insignias y la justicia real, por ejemplo. Se da un paso adelante en la humanización de las bestias de la fábula al meterlas en el nuevo escenario y con trajes de época. A diferencia de los fabulistas antiguos, los poetas medievales se sirven de las máscaras de las especies animales para representar a individuos un tanto típicos, provistos de nombres propios y oficios cortesanos.

Los fabulistas del siglo XVIII, como el francés La Fontaine, el inglés Gray, o el alemán Lessing, retornan a los modelos clásicos, pero

aprovechan también ejemplos de otros repertorios, como el de las fábulas indias y los ecos de algunas recreaciones medievales. La historia de la fábula en Europa es riquísima. Los autores del siglo XVIII recrean los viejos ejemplos con un nuevo colorido poético, como nuestro Samaniego, o versifican otras nuevas, como Iriarte, trazadas a partir de un patrón más o menos clásico. En su mayoría, según el consejo de La Fontaine, quieren "colorear y alegrar la fábula" —égayer la fable—, pero conservan, con ligeros añadidos, el repertorio animalesco clásico, con sus variados disfraces y acentos. La difusión de la fábula como un género poético fácil y popular, de afanes didácticos, fue extremadamente prolífica en el siglo XVIII y en el XIX, en muchas lenguas europeas.

La larga tradición española de fábulas en verso podría ser una buena muestra, y lo es, desde luego, su continuación en las fábulas escritas en Hispanoamérica. Y es aquí, en los repertorios de fábulas ultramarinas donde topamos con una estupenda ampliación de la fauna (y la flora), ya que aparecen hablando las bestias del nuevo mundo, con sus nombres autóctonos. Ahí encontramos nuevas especies como el hornero, el terutero, la víbora de cascabel, el oso hormiguero, la llama, el chimango, el sijú, el cocuyo, el majá, la jutía, el aguacerito, el traro, el sanates, el guajolote, el ampalagua, el chichicuilote, el cenzontle, el cui, la vizcacha, el ñandú, el tijereta, los tatúes, el carancho, el cucarrón, el cóndor, el chingolo, el jaguar, el yaguareté, el huanaco, el espín, el ocelote, el babirusa, el zorrillo, el tardo amado, el pizote, el tepescuintle, el huroncillo, y algunos más, según anota M. Camurati (1978). Estos bichejos de la variopinta y selvática fauna suramericana alternan aquí con los del repertorio más clásico: el zorro, el león, el ratón, el mono y otros personajillos del texto esópico, de quienes aprendieron el habla y los modales.

Es muy curioso observar cómo el viejo esquema de la fábula perdura en diálogos con nuevos personajes, donde animales exóticos dialogan con objetos mecánicos modernos, como, por ejemplo, en "El cocuyo y el quinqué" o "La ballena y el telégrafo subatlántico". Sin embargo, bajo los nuevos ropajes, sigue funcionando la estructura antigua y el afán didáctico de los ejemplos clásicos. Y las bestias parlantes continúan como vistosos actores de esas historietas didácticas y alegóricas.

Cubierta de *La vida de Ysopet con sus fábulas historiadas* (Zaragoza, Johan Hurus, 1489).

I. LOS ANIMALES EN LA LITERATURA GRIEGA:

DE LOS SÍMILES A LAS FÁBULAS

[1] Existen algunos otros esquemas en la trama de las fábulas. A veces solo hay un actor (como en “La zorra y las uvas”) y en otras la trama es más compleja. Pero el diálogo entre dos animales es el más extendido. Cuando aparece algún ser humano, su función equivale a la de cualquier otro personaje. En principio el mundo de las fábulas es realista, y solo en muy raros casos sucede algo maravilloso (como “La gata convertida en mujer”, por ejemplo). Sobre la estructura de las fábulas el mejor estudio es el ya clásico de Nøjgaard.

[2] La comparación con los animales de la fábula apunta al comportamiento, que es similar entre bestias y hombres. Uno puede comportarse unas veces como un zorro y otras como el mono o el cuervo. Aunque puede decirse que “fulano es un zorro”, como se decía de un héroe que era “como un león”, los ejemplos se refieren siempre a una actuación y evalúan la astucia o torpeza de la elección tomada. Lo importante es el kerdos, la ganancia final. Y la palabra, el lógos, es un arma para el engaño, si sirve de algo. De ahí su valor didáctico y ético.

[3] El tema del disfraz está ya en las fábulas griegas y latinas. Pero allí el que se disfraza acaba siempre descubierto y castigado. Pero aquí los animales llevan trajes como los humanos y se integran así en el escenario cortesano. Se mantiene, con todo, la antigua lección: siempre se conserva la propia naturaleza, vístase el traje que sea. El zorro actúa como zorro siempre y el lobo no deja de ser un lobo con traje cortesano.

II. TRADICIÓN, TRADUCCIONES Y ESTRUCTURA DE LA FÁBULA ESÓPICA

¿Quién no conoce el encuentro famoso de la zorra y el cuervo? ¿Quién no sabe cómo el astuto raposo le birló a su vano compadre el queso y le dejó mohíno con el pico abierto? El apólogo inventado por Esopo ha viajado durante siglos con variantes de detalle en las sucesivas versiones, en griego, en latín, y en las varias lenguas de Europa. La fábula ha conocido varios ropajes y en prosa y en verso se han narrado con singular humor e ironía, en el repertorio familiar de las fábulas esópicas, reelaboradas por diferentes plumas. A veces por hábiles narradores y poetas versátiles, como el latino Fedro, el ilustre La Fontaine o nuestro ilustrado Samaniego, de clara memoria literaria.

¡Extraño encanto el de las fábulas! Destinadas a un público infantil durante mucho tiempo, por una paradójica pedagogía, sus lecciones morales encierran un descarado pragmatismo, de escandalosa inconveniencia, como bien señaló J. J. Rousseau en su Emilio (tomando como ejemplo justamente la del zorro y el cuervo en la versión de La Fontaine). Pero de una enseñanza moral bastante ácida y de una imaginería bastante refinada para que cualquier lector adulto perciba su ingenio satírico. La agudeza y el arte de los fabulistas les permite recrear una y otra vez los mismos episodios o, tomando el molde esópico, componer otros nuevos, con personajes parecidos. Ya Fedro distinguía entre “fábulas de Esopo” (fabulae Aesopi) y “fábulas esópicas” (fabulae aesopicae), hechas a la manera de Esopo. Aunque la fábula ya existió en Grecia antes de Esopo (y en otros lugares como Mesopotamia o la India), a Esopo le debemos la primera colección y la fijación del tipo clásico de fábula. Aunque ya Hesíodo y luego Arquíloco cuenten en versos algunas fábulas, a Esopo -sea quien fuere, y da igual si fue real o un personaje tan literario como el zorro o el cuervo- le atribuimos la primera colección en la que estaba contado el encuentro de la zorra y el cuervo, paradigma y fuente de las versiones que aquí queremos analizar y comentar.

Este es un breve ensayo de literatura comparada, con un tema muy concreto, humilde y preciso: rastrear las variaciones y manejos de un breve texto a lo largo de varios siglos. No sé si a algunos lectores les parecerá poco serio o poco digno el relato para recibir la etiqueta de "clásico". Pero me gustaría señalar con tan distinguida etiqueta el repertorio fabulístico atribuido a Esopo, y considerar que "Esopo" -con la cautela de las comillas- ha sido un autor clásico durante muchos siglos.

Claro que el fabulista -a quien la fabulosa Vida pinta como esclavo, jorobado, astuto y guasón, siervo ladino y víctima de los sacerdotes de Delfos- no parece un autor tan respetable como los grandes poetas antiguos, ni tiene su obra la noble elegancia formal que hace a otros textos clásicos ejemplares e intocables. No, ciertamente. Lo que caracteriza a las fábulas es que, con su tradición textual abierta como género clásico popular, cualquiera las cuenta de nuevo con breves retoques y pasan de la memoria a la escritura renovadamente sin mucho miramiento respecto a su forma anterior. Ya Sócrates, en los últimos días y en su lóbrega prisión, según cuenta Platón en el Fedón, se dedicaba a versificar algunos apólogos de Esopo, que se sabía de memoria, como tantos y tantos conciudadanos suyos. De la prosa al verso y del verso a la prosa saltan, pues, los ejemplos. El verso ayuda a rememorar las historietas y confiere a las fábulas una gracia redoblada. Recordemos de nuevo a Fedro, La Fontaine, y Samaniego, entre otros muchos poetas fabulistas. Esopo no figuraba, sin embargo, entre los poetas memorables.

Pero no le vamos a regatear por ello su prestigio como clásico. Pocos autores antiguos han gozado de una presencia tan conspicua a lo largo de toda la tradición occidental como él. Pero sin solemnidad. Más bien tratado con familiaridad, como un tipo harto popular, como sus personajes, que no son héroes, sino solo animalejos, bestias parlantes y un tanto cómicas, demasiado humanas. Ya en su Banquete de los siete sabios el docto Plutarco quiso introducir a Esopo en tan prestigiosa compañía, pero le dio el papel de bufón, para sentarlo al lado de Solón y de Tales.

La idea de contrastar varias versiones de una misma fábula en varios autores no es, de por sí, muy original. Ya F. M. de Samaniego

advertía en su prólogo que “cualquiera que se ponga a cotejar una misma fábula en sus diferentes versiones, la hallará tan transformada en cada una de ellas respecto a la original, que degenerando por grados de una en otra versión, vendrá a parecerle diferente en cada una de ellas”. Y esa es una experiencia que cualquier lector de fábulas ha tenido.

Intertextualidad que resulta tan evidente como, por otro lado, desdeñada y poco atendida. Como este es considerado un género menor, y además un tipo de literatura popular, aquí se busca menos lo propiamente original.

Tradición va unida en este caso a variación, más en la forma que en el fondo, más en lo superficial que en la trama, puesto que la fábula tiene un esquema argumental muy rígido. Como señala E. Leibfried, “la fábula, como ningún otro género literario, ha permanecido dependiente de sus modelos, dependiente fundamentalmente en su contenido, no en la forma. La composición fabulística es en su mayor parte arte de la variación”. Y añade: “Para la historia de la literatura comparada ahí queda la tarea de la investigación de las dependencias recíprocas, no solo entre literaturas de diversas lenguas, sino incluso dentro de una misma tradición literaria”. Leibfried se refiere especialmente a la tradición alemana (en su texto dice “tradición alemana” donde hemos escrito “una misma tradición”). Se trata, en efecto, de una muy rica en fabulistas y fabularios. Como la francesa, o la española, que es la que aquí vamos a destacar, en varios ejemplos. Todas ellas heredan el género de la antigüedad clásica, y de la fábula medieval de grandes aportes orientales. Por encima de las tradiciones nacionales, la historia de la fábula -que aquí solo evocaremos de pasada- expresa una tradición europea que sobrepasa cualquier límite nacional.

Insistiré en que este ensayo no tiene un objetivo filológico, ni de crítica textual, ni pretende tampoco ser exhaustivo. Hay, desde luego, más versiones de esta fábula que las recogidas aquí: en otros fabularios medievales, por ejemplo. Si bien algún comentario sobre aspectos filológicos o críticos hay en las páginas siguientes, lo que fundamentalmente me interesa es perseguir las variaciones literarias y su sentido en las variantes de la tradición fabulística. En esa transmisión del texto nos importa subrayar lo que cambia y lo que

se conserva desde el punto de vista de la vivacidad narrativa, viendo cada versión como una reescritura y una recreación del "hipertexto" adaptada a un nuevo contexto literario. Es, más bien, un ensayo de crítica literaria y comparada.

En su sugerente libro Palimpsestos. La literatura en segundo grado (trad. española, Madrid, Taurus, 1989) escribe G. Genette que "La fábula es casi íntegramente un género hipertextual y paródico" (p. 89) y, mucho más adelante (p. 337), que, "en evidente conclusión", el arte de La Fontaine "no es más que la realización genial de una práctica hipertextual muy modesta que es la expansión estilística". Aquí vamos a ocuparnos de varios ejemplos de esa "práctica hipertextual" cuyas realizaciones nos parecen, si no todas tan geniales como la de La Fontaine, sí notablemente atractivas y curiosas. Varios ejemplos, pues, de palimpsestos en los que subyace el esquema de un mismo "hipotexto", el apólogo esópico. (Tal vez, como apuntamos luego, no se corresponde este con el texto de la Colección Augustana, sino con otro arquetipo griego al que remontaría la lectura de Fedro y la de Babrio. Pero este es un detalle menor, que veremos más adelante).

Traducción, interpretación, recreación, son facetas de estas "expansiones estilísticas" del relato, que conserva siempre la intención moral y el esquema narrativo propios del género de la fábula, con su sentido ejemplar y su ironía. El análisis de los diez textos escogidos nos permite advertir algunos rasgos propios de este tipo de literatura en varias épocas y contextos y, prescindiendo de su utilización escolar demasiado reductora, nos invita a destacar la pericia literaria de los fabulistas.

He seleccionado diez textos para comentarlos desde este punto de vista. Tres de ellos vienen de los repertorios clásicos del mundo antiguo (Esopo, Fedro y Babrio), tres son de autores medievales (del Roman de Renard, del Libro de Buen Amor, y de El conde Lucanor), tres de los más destacados ilustrados fabulistas del XVII y XVIII (La Fontaine, Lessing y nuestro Samaniego), y, finalmente, una versión pintoresca de un fabulista español poco conocido de comienzos del XIX (R. J. Crespo).

Podría haber añadido otros ejemplos, pero me ha parecido que la serie era ya suficiente. Se trata de hacer ver las variaciones de un

relato en su tradición literaria a lo largo de siglos y en muy distintas épocas. No he pretendido ser exhaustivo ni tampoco alargarme en consideraciones generales o históricas.

Me he divertido releyendo estos breves relatos irónicos y recompuestos con variados estilos. La fábula, género menor, pero muy estricto en sus reglas de composición, con unos personajes pintorescos y convencionales, se presta especialmente a tales juegos y recreaciones, como ya sabían los poetas y filósofos griegos antiguos, y también los fabulistas medievales y los del siglo XVIII, época áurea de la fábula europea.

Junto a las "fábulas de Esopo" están las "compuestas a la manera de Esopo", es decir, "según el patrón esópico". Ya Fedro deja clara la distinción. Unas y otras van juntas en la tradición antigua -desde Fedro al menos- y medieval. En la época moderna algunos prefieren recrear los apólogos de Esopo (como Samaniego) y otros inventar nuevos relatos a la manera de Esopo (como Iriarte). Desde un comienzo abundan las contaminaciones entre fábulas, y las variantes se mezclan con las desviaciones. Permutan los animales que sirven de personajes, y se hacen más abigarrados los paisajes y las figuras. Pero se mantiene bien el esquema del género y su intención moral y satírica.

Espero que este puñado de ejemplos lo sugiera tan claramente como un comentario más farragoso. Y que el lector se divierta también recordando sus lecturas de tan fabulosos textos.

La brevedad y la intención moral pertenecen a la esencia de la fábula como género, como bien subrayó G. E. Lessing en sus Abhandlungen über die Fabel (Berlín, 1759). También un mínimo dramatismo, una tendencia alegórica y una estructura lógica que hace que la conclusión contenga implícita o explícita una evaluación del comportamiento de sus actores. En sus análisis sobre el género M. Nøjgaard ha discutido con agudeza y precisión todos estos aspectos. No vamos ahora a tratar de dar una definición del género ni a teorizar sobre "das Wesen der Fabel". Tanto B. E. Perry como mucho antes Aristóteles han considerado las fábulas como meros ejemplos que se intercalaban en otras narraciones con un propósito didáctico-moral, un mero instrumento retórico, "a rhetorical device". Concisión y propósito didáctico son inherentes

características del relato fabulístico. Pero no menos cierto es que bajo su pintoresca trama animalesca la fábula tiene una estructura lógica muy precisa. Poco importa que demos una definición u otra, el núcleo indeclinable de la fábula es su lección (que no siempre coincide con la moraleja explícita y añadida, sino que se deduce de su propia trama). “La fábula -dice Nøjgaard- es un relato ficticio de personajes mecánicamente alegóricos con una acción moral que evaluar”. Definición más compleja que la de los antiguos retóricos, que decían que era mýthos e lógos pseudès eikonízon alétheian: “un mito o un relato ficticio que da una imagen de la verdad”. Y más técnica que la de Janssens: “la fábula es un relato de poca extensión, en prosa o verso, que se propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza”. Esto más que una definición resulta descripción y glosa, pero subraya también lo fundamental: la fábula se orienta a su conclusión y tiene su insobornable lógica.

MECANISMO SIMPLE Y ESTRUCTURA DE LA FÁBULA

La estructura más sencilla de la fábula -de la que podemos llamar "fábula simple" frente a otras más complejas- contiene tres momentos, según M. Nøjgaard: 1) situación, 2) actuación, y 3) evaluación de la acción elegida. El resultado de la actuación permite, por sí solo, evaluar la inteligencia o la pertinencia de la actuación. Es el éxito o el fracaso lo que sirve para indicar si la elección fue apropiada o necia. Luego, puede añadirse una réplica o comentario que explicita el acierto/desacierto de la conducta, pero el resultado de la acción ya deja clara la evaluación de la misma. Por ejemplo, el zorro, tras apoderarse del queso, puede comentarle al cuervo que es un tonto -como en Esopo y en Babrio-, pero no es estrictamente necesario (así en Fedro falta la réplica final. Mudo y boquiabierto el propio cuervo es consciente ya de su estupidez).

Esta armazón lógica (y dramática) podría ilustrarse también en un silogismo hipotético. La esencia de la fábula vendría a ser una ilustración con figuras animalescas de este esquema lógico:

1. Situación inicial: "Si A que tiene x, se encuentra con B, y..."

2. Actuación: "se deja engañar (camelar, seducir), por B", entonces

3. Resultado: "A pierde x y B gana x".

A es el cuervo; B el zorro, y x el queso. La evaluación es muy clara: "el cuervo obra neciamente". La sentencia está explícita en Esopo y en Babrio, pero no en Fedro. (La mayoría de los fabulistas presentan la sentencia final. Pero los matices varían; compárese la politesse de La Fontaine a la agresividad de Samaniego, por ejemplo. Falta también en el Arcipreste de Hita y en don Juan Manuel, que siguen a otros fabulistas medievales que, a través del Romulus, transmiten

una versión de Fedro).

El mismo esquema lógico funciona en otros apólogos. Por ejemplo, en “el perro que cruza el río”, B sería el reflejo de la carne en el agua. En la fábula de los dos ratones, el esquema sería: 1) Si A se deja invitar por B; 2) pasa tantos sustos en casa de B; 3) que prefiere las ventajas de su propia casa retirada y rústica. También de estas dos fábulas podríamos presentar numerosas versiones. Pero el esquema de fondo permanece bajo todas esas variaciones literarias.

Sobre el esquema lógico, que es como el esqueleto de la fábula, componen los fabulistas su nuevo texto, dando carne y color nuevos al viejo apólogo: retocan, amplifican, versifican. Sobre la “extrema brevedad” de Esopo y aún de Fedro, intentan divertir y sazonar el relato, égayer l’ouvrage, como decía La Fontaine.

En el caso de la fábula comentada, tanto el modo en que se lleva a cabo el engaño como el resultado final están muy fijos. Pero puede prestarse a más variación el discurso adulador que el zorro dirije al cuervo y también las palabras de la réplica final, cuando existe. La animación del coloquio, o, mejor dicho, del saludo y halagos del zorro, ya que el cuervo es un personaje mudo y solo da un necio graznido, puede expresarse con términos muy distintos. Y las alabanzas del zorro son variadas. En Esopo le dice al cuervo: “merecerías ser rey”; en Fedro: “serías la primera de las aves”; en La Fontaine (y Samaniego): “serás el Fénix de estos bosques”; en Lessing lo confunde con el águila de Zeus, altísimo funcionario al servicio de los dioses.

Del mismo modo, los elogios a la belleza corvina varían. Quien aquí llega al máximo es el Arcipreste de Hita, frente a la alabanza taimada y razonable del zorro manuelino. La Fontaine es el más matizado: su zorro ennoblece al cuervo dándole un Du Courbeau, para luego, una vez perdido el queso, dejarlo en “mon bon Monsieur”. Y también es La Fontaine el más benévolo en la réplica final. El zorro dice llevarse el queso como pago a su lección, y el cuervo queda bien enseñado. (Compárese con la réplica dura en Samaniego, “Señor bobo, pues sin otro alimento quedáis con alabanzas, digerid las lisonjas, mientras yo como el queso”). O con las claras palabras de los zorros de Esopo y de Babrio, que le echan

en cara su falta de inteligencia (nous/phrenes).

Egayer la fabk: buena consigna literaria. En contra, Lessing. Por ello resulta curioso, y un tanto paradójico, que nuestro Hartzenbusch ponga en verso su versión con tonos muy festivos.

La contaminación con otras fábulas -como en Crespo-, y la amplificación -como en el Roman de Renard, ejemplo extremo-, y la variación del final -como en Lessing-, prefiero llamarlas "desviaciones".

Las diez versiones de la fábula que he escogido para este ensayo de comparación y análisis son las siguientes:

EL ZORRO Y EL CUERVO

Antiguas

1. Esopo. Es decir, la Colección Augustana de fábulas en prosa atribuidas al “inventor” clásico del género. La colección anónima remonta a la recogida por Demetrio de Falero en Atenas a finales del siglo IV a.C. Esta redacción anónima suele fecharse hacia el siglo II d.C. La fábula “Kórax kai alópex” es la 165 en la editio maior de Chambry y la 124 en la de Perry.

2. Fedro. I, 13, “Vulpis et corvus”. Siglo I. Verso latino.

3. Babrio. 77, “Kórax kaì alópex”. Siglo I/II d.C. Verso griego.

Medievales

4. Roman de Renard br. II, 858-1026. Octosílabos franceses.

5. Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor, 1437-1443. Cuaderna vía (“Enxiemplo de la Raposa y del Cuervo”).

6. D. Juan Manuel. El conde Lucanor, enxemplo 5: “De lo que contesció a un raposo con un cuervo...” (4 es de finales del siglo XII; 5 y 6 de comienzos del XIV).

Modernas

7. La Fontaine. I, 2, “Le Corbeau et le Renard”, Fables, 1668.

8. Samaniego. Fábulas en verso castellano, V, 9, 1781 (“El cuervo y el zorro”).

9. Lessing. Fabeln, 1759. Traducción en prosa y en verso por (9B) J. E. Hartzenbusch (Fábulas, 1848): “El cuervo y la zorra”.

10. R. J. Crespo. “El pollo y el raposo”, F. LXXII, Fábulas morales y literarias, 1820. En verso.

* * *

Variaciones (“práctica hipertextual de la expansión estilística”): 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8; en verso: 2, 3, 4, 5, 7, 8 (9B), 10.

Desviaciones (“añadido que reorienta la conclusión del relato”): 4, 9, 10.

III. ESOPO: “EL CUERVO Y LA ZORRA”

Un cuervo que había trincado un trozo de carne se posó sobre un árbol. Una zorra que lo vio y que quería apoderarse de la carne se paró ante él y comenzó a adularlo, diciendo que era de hermoso tamaño y aspecto, y que le correspondía muy justamente ser rey de las aves, y que eso habría ocurrido de modo cabal si tuviera voz. Queriendo él demostrarle que también tenía voz, se puso a graznar bien fuerte dejando caer el trozo de carne. Se abalanzó ella y, una vez que hubo cogido la carne, le dijo: “Oh cuervo, si además tuvieras entendimiento, nada te faltaría para ser rey de todos”.

La fábula es muy adecuada para el hombre insensato.

1

La fábula de la colección anónima atribuida a Esopo relata el encuentro con esa característica sequedad de estilo que muchos han comentado. Una extrema brevedad al servicio de la acción narrada. No hay en esas líneas ningún epíteto ornamental ni ningún elemento que no sea necesario. Ningún otro fabulista tiene la desnudez de "Esopo". Ni siquiera intenta variar las palabras para conferir al relato mayor variación. Así, por ejemplo, el vocablo que significa "carne" o "pedazo de carne", kréas, aparece cuatro veces. He traducido por "trincar" y por "coger" un mismo verbo, harpádso-, que indica la idea de "apoderarse de algo con garras" y también "robar", dando al texto castellano más flexibilidad que la que tiene el original. El relato tiene una concisión que atiende solo a la lógica clara, sin otros ornatos.

(Para el lector que no conozca el texto griego advierto que, como en las otras fábulas, Esopo no pone artículos a los animales mencionados. Puede traducirse "el cuervo" y "la zorra", o bien, "un cuervo" y "una zorra". En todo caso el animal representa, a su modo, a la especie, y la traducción habitual con el artículo determinado, con valor genérico, es también correcta).

Esa memorable austeridad estilística del relato esópico deja muy en relieve el esquema lógico de la fábula. Con su escueto léxico deja mucho más en evidencia la sencilla estructura del breve suceso dramático que refiere. Este episodio del cuervo y la zorra es un buen ejemplo de esa estructura de la fábula esópica en que podemos advertir tres elementos básicos:

1. En primer lugar, una situación básica (el cuervo en el árbol con la carne y, al pie, la zorra, ávida del botín). Esa situación plantea un conflicto de intereses entre dos figuras de animales bien caracterizados -aquí el cuervo y el zorro-.

2. La actuación subsiguiente de los personajes que actúan según una

libre elección dentro de sus posibilidades. (El cuervo, adulado por el zorro, se pone a graznar). La elección decide el resultado del conflicto. (Pierde el queso).

3. La evaluación del comportamiento elegido -que se ha reflejado en el resultado de la acción- se muestra pragmáticamente y califica ese comportamiento de inteligente o necio. Muchas veces esa evaluación queda reflejada por el comentario final que hace uno de los personajes (como aquí la zorra, que le echa en cara al cuervo su falta de inteligencia).

A la fábula le sigue, en muchos casos, pero no de modo obligatorio, el epimitio o moraleja. En ella se apunta la pertinencia del ejemplo, aplicable a tal o cual caso o persona. Pero la moraleja o epimitio no es indispensable. El relato mismo deja bien clara la evaluación de un determinado comportamiento, y la sanción del necio y el éxito del astuto quedan patentes en la fábula misma. Con sus tres elementos es como si la fábula fuera una especie de figurado y dramático silogismo ejemplar.

Este análisis de la secuencia narrativa en tres momentos -muy bien estudiado por M. Nøjgaard en un excelente libro- refleja la sencilla arquitectura lógico-dramática de la fábula y, a la vez, su capacidad de utilización moral por su intención valorativa. La fábula da un ejemplo y sugiere una conducta, es un ainos, en el sentido original del término.

No hay en el mundo de las fábulas otra sanción que el éxito. La moral que aquí se proclama es enteramente pragmática. En esa sociedad bestial no hay lugar para el altruismo ni la benevolencia. El león no acepta un reparto igualitario, sino que exige la parte del león. El halcón se burla del ruiseñor suplicante. Hay que saber fingir y disimular, pero sin disfrazarse demasiado. El grajo con plumas ajenas es desplumado y el asno que imita a otro animal más noble acaba apaleado. La astucia, el egoísmo, la cautela, la desconfianza, son recomendables. En conjunto, las enseñanzas del repertorio de fábulas dan una lección coherente, pragmática, precisa, sin idealismos. La sociedad bestial se presenta como una réplica de la humana, sin tapujos. De ahí su talante alegórico, bien reconocido por todos los retóricos.

La definición de que la fábula es “un relato fingido que da una imagen de la verdad” resulta muy sugerente. Aunque podría aplicarse no solo a las fábulas, sino a otros géneros literarios. Que a través de una ficción se dé una imagen de la verdad, como en la fábula (lógos pseudès alétheían eikonízon), resulta propio de cualquier alegoría o narración alegórica. Bien vale para la fábula, que pretende denunciar la crueldad de la lucha por la vida recurriendo a la ficción de los animales esópicos, parlanchines y discretos, provistos de vicios humanos por debajo de sus máscaras. El mundo de las bestias parlantes da una imagen -eikon- de la realidad. La moral de las fábulas propone una imagen de la vida en caricatura, pero con una intención realista. El mundo es así, bestial, despiadado, tramposo, sujeto a la ley del más fuerte y dominado por la acción del más pillo. La ficción mentida, el pseudos, revela la verdad -alétheia-, que las palabras y los ritos encubren. Violencia y engaño, conflictos de vida y muerte, caracterizan ese ámbito de la fábula, como la vida real.

Tal es la moral de esas breves historietas, donde el engaño (dólos, apáte) es recomendado como recurso para el provecho.

2

En cuanto a los personajes de la fábula -bestias parlantes en su mayor parte y en los ejemplos más característicos y divulgados- no representan un valor fijo, sino que están definidos por su mutua oposición y relación en el relato. Para decidir el éxito de la acción fabulística importan tan solo dos rasgos: la fuerza y la astucia (o la inteligencia práctica y oportuna). El uso de los animales, a modo de "operadores lógicos", según frase de Cl. Lévi-Strauss, se debe a su definición recíproca dentro de un orden natural de las especies. Cierto que, junto a esa ordenación natural, interviene una convención cultural no menos destacable. El león es el más fuerte, el lobo es feroz, el cordero manso, la serpiente traidora, etc. Y, más convencionalmente, el asno es envidioso, pretencioso y amigo del disfraz el mono, como el grajo; y astuto el zorro.

Cada animal encarna, en este repertorio discreto y limitado, de manera muy plástica, un cierto grado de fuerza y astucia en la escala de estos valores. Si la fuerza -o la superioridad de situación que le hace "más fuerte" en la ocasión- es un elemento estático, fijado previamente, la astucia -que se refleja en el uso táctico del lenguaje como arma en el conflicto- es el elemento dinámico y susceptible, por tanto, de evaluación. Mediante el empleo de la inteligencia práctica -lo que los griegos llamaron metis- puede el más débil triunfar ante el más fuerte, arrebatarle la presa, aprovechar el momento o escapar de su poder. A fin de cuentas es el error del más poderoso el que permite el triunfo del más listo, la inteligencia decide el éxito, y ahí reside la enseñanza de la fábula y su valor didáctico.

En el espejo alegórico de esos encuentros animalescos se refleja una cierta visión de la vida, de la lucha por la vida, reducida a enfrentamientos movidos por apetitos naturales, dura y despiadada. Frente a la fuerza cabe la habilidad para el engaño y la trampa y para eso vale la astucia; y la palabra concedida a las bestias es un

instrumento a su servicio. Lo natural es que el más fuerte devore al más débil y el listo se aproveche engañando al más tonto. “La razón del más fuerte es siempre la mejor”, sentenció cínicamente La Fontaine. Pero el engaño vale como arma de éxito.

En el conflicto del cuervo y el zorro el primero se encuentra en la posición del más fuerte. Tiene la carne en su pico y, aposentado en el árbol, está lejos del alcance del zorro. Lejos del alcance de sus garras, pero no de sus palabras. Cuando no puede recurrir a la violencia, como en este caso, el astuto utiliza el discurso engañador. Zalamero va el elogio del taimado zorro al engaño del bobo. Y sabe aprovechar su vanidad, para que abra el pico y deje caer el apetecido botín. Luego, le suelta su sentencia burlona: “para ser rey no te falta la voz, en efecto, sino el entendimiento”.

Bella apariencia, voz, entendimiento. Tres requisitos escalonados. Dudosa es la belleza del cuervo, sonoro su graznido, pero su defecto más claro es que no tiene “inteligencia” (phrénas). Por ello no puede ser rey, y además acaba de perder el pedazo de carne que se lleva el zorro.

Al cuervo le pierde su vanidad. Un defecto, por otro lado, bastante difundido entre los animales esópicos. También el mono quiso ser rey (y recibió la burla y castigo del zorro), y el asno se cree objeto de adoración (y es apaleado), y la pantera rivaliza con la zorra en belleza, y el cocodrilo se jacta de descender de nobles atletas. La vanidad recibe el castigo y el sarcasmo merecido. Curioso es que los animales sean tan vanidosos como los humanos.

El zorro es un buen adulador, para sacar provecho. También frente al león. Aquí frente al cuervo -griego kórax- resulta un kólax (“adulador”) oportuno. Si la vanidad es un defecto muy general (como también observó Erasmo en su Elogio de la locura), la adulación es un instrumento muy adecuado para obtener ganancias (como advierte Maquiavelo en El príncipe). El “adulador” es uno de los primeros tipos retratados por Teofrasto en sus Caracteres. Y es un papel que se le da muy bien al zorro esópico.

Que este en su sentencia final recuerde la importancia de la inteligencia para obtener el poder real, nos parece estupendo. El zorro que frente a la pantera se jacta de que su belleza es interior,

mental; que se burla de otros animales por tontos, y que reprocha a la máscara su hermosura sin seso, está en su papel.

Dijo la zorra al busto,

después de olerlo:

-Tu cabeza es hermosa,

pero sin seso.

La versión de Samaniego corresponde bien al texto esópico, donde el zorro ante la máscara de teatro (prósopon) exclama: "¡Qué hermosa cabeza, y no tiene nada dentro!". (Es imposible traducir el juego de palabra del griego: Hoíe kephalé, kaì enképhalon ouk echei!). En la versión de Fedro ("Vulpis ad personam tragicam", I, 7) dice la zorra: "¡Cuánta belleza sin cerebro!" ("O quanta species" inquit "cerebrum non habetí").

El contraste entre la apariencia externa y el interior vacío es un tema tópico en las fábulas. Frente a la ingenua admiración de una figura por su apariencia bella conviene reparar en su disposición interna. Puede ser que, bien mirado, el guapo sea un mascarón hueco, o que lleve un disfraz de plumas ajenas (como el grajo), o una piel de león (siendo un asno), o acabe por mostrar su ridículo trasero (como el mono). Por más que pueda vestirse de seda, lo que cuenta es el natural y no la apariencia. Y, además, postiza o no, la belleza no es bastante para ser rey. Hay que añadirle voz, y, además, inteligencia.

También pasa al revés, y alguien feo y de apariencia despreciable puede revelarse inteligente y astuto, y obtener el éxito. Como es el caso de Esopo, jorobado, esclavo, y, sin embargo, superior a su dueño Janto, filósofo de profesión, y a otros muchos mejor colocados y más guapos. También Sócrates, con su figura de Sileno, esconde en su interior tesoros de sabiduría. Y la zorra, menos bella en apariencia que la pantera, la aventaja en su sutileza y colorido

interior.

El cuervo se cree bello; no hay duda, después de su graznido, de que tiene voz; pero le falta inteligencia. Ahí está el detalle decisivo. “Si tuvieras inteligencia, no te faltaría nada para ser rey de todos”, sentencia irónico el zorro.

Del cuervo como personaje de fábulas no hay mucho que decir. No tiene un carácter definido por ningún vicio especial. (El grajo resulta más frecuente como pájaro vanidoso en la colección). Cae en la trampa que le tiende el zorro adulador al abrir el pico para dar un fuerte graznido. “Queriendo demostrar que tenía voz”, viene a mostrar que le falta cautela, o, como el avispado zorro dice, “no tiene entendimiento”.

Esopo no nos habla de los sentimientos del cuervo. Babrio escribe que “se esponjó en su corazón con el elogio” (B. 77. 8). La Fontaine apunta que las palabras del zorro le llenaron de alegría: “A ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie” (v. 10). Fedro lo deja, al final, con el pico abierto, dominado por el estupor, como un bobo solemne.

El cuervo no habla. Emite tan solo un graznido alto y estúpido.

El zorro es quien lo dice todo en el encuentro. Es un maestro en el arte de la palabra, el más parlero de los animales de Esopo. Pero, sin duda, el prestigio del zorro merece que le dediquemos un capítulo aparte.

IV. FEDRO: “LA ZORRA Y EL CUERVO”

Quien se deleita en oírse elogiado con palabras falaces, paga luego sus culpas con vergonzoso castigo.

Cuando el cuervo, que había robado un queso de una ventana, quería comérselo en lo alto de un árbol, lo vio la zorra y al punto comenzó a hablarle así:

-¡Oh, qué brillo, cuervo, sale de tus plumas! Qué nobleza tienes en tu cuerpo y rostro! ¡Si tuvieras voz, ningún ave podría sobrepasarte!

Conque él, necio, al querer demostrar su voz, del pico abierto dejó caer el queso, que velozmente la taimada zorra arrebató con ávidos dientes.

Entonces gimió su pérdida el estúpido cuervo.

1

La versión del fabulista latino comienza con la moraleja como promitio. Y concluye sin que el zorro le eche en cara al cuervo su torpeza. Pero la frase final basta para señalar que el necio queda escarmentado. El estupor le domina, y se queda con la boca abierta y vacía. Tum demum ingemuit corvi deceptus stupor, dice el verso latino. Así paga el vergonzoso castigo de su vanidad, fere dat poenas turpi paenitentia.

Después de la fábula el texto latino da una sentencia en dos versos que no sabemos si tiene que ver con ella, o bien están desplazadas aquí esas dos líneas:

Hac re probatur quantum ingenium valet.

Virtute semper praevalet sapientia.

“En este asunto se prueba cuánto vale el ingenio. Siempre se impone la sabiduría a la virtud”. Tal vez esa consideración alude a que ingenium y sapientia llevan al éxito, y así fue en el encuentro de los dos animales. Pero si el ingenium del zorro es patente, parece raro hablar aquí de sapientia y de virtus. Por otro lado, el énfasis del ejemplo está, según el promitio, más en el castigo del necio que en el elogio del astuto adulador. (Prescindiremos, pues, de esas dos líneas sueltas).

Fedro rivaliza en brevedad con su modelo esópico. La brevitas es, desde luego, una cualidad que él admiraba sobre todas en las fábulas griegas. Al ponerlas en versos latinos -en senarios yámbicos, apropiados a ese tipo de poesía coloquial-, Fedro quiere también darles una forma más pulida, más elegante. Se ha comentado

bastante el estilo narrativo del poeta latino frente a Esopo. La Fontaine comentaba, en el Prefacio a sus Fábulas, “la elegancia y la extrema brevedad de Fedro” y advertía que no iba a imitar su austeridad, ya que le era imposible competir con él en ella. En cambio, Lessing prefería la sencillez de Esopo a los manejos poéticos y poco claros del versificador latino.

No vamos ahora a entrar en la cuestión, muy debatida ya, de los méritos de uno u otro fabulista. Ciñéndonos a nuestro ejemplo, notaremos los puntos de divergencia entre las dos versiones. Dejemos a un lado el hecho de que en Fedro el promitio o moraleja antepuesta no se corresponde con el epimitio esópico. La moraleja, bien puede ir antes o después (Fedro suele colocarla antes, como promitio, en sus primeros libros). Sabemos que variaba en las colecciones antiguas, si bien en la Augustana las moralejas van al final (y a veces quedan bastante descolgadas del apólogo).

En el relato de Fedro encontramos un primer detalle curioso: el cuervo tiene en el pico un queso, y no un trozo de carne. Luego advertimos dos trazos distintos: el saludo del zorro que en “Esopo” se contaba indirectamente, aquí está expuesto con las vivaces palabras del mismo. En cambio, no hay comentario final, tan destacado en el modelo esópico. Y no solo se añade algún detalle superfluo -como ese de que el queso lo había robado el cuervo “de una ventana”-, sino que ambos animales reciben epítetos un tanto obvios: la vulpes es dolosa y el corvus stultus (vs. 9 y 11).

No cabe duda de que Fedro es un excelente narrador, dicho sea con la venia de Lessing y algún otro crítico alemán. No solo ha presentado con la requerida brevedad el esquema dramático de la fábula, sino que ha aportado una precisión mucho mayor que la del texto anterior.

Aquí vemos qué taimadamente saluda el zorro a su mudo interlocutor. ¡Con qué desparpajo ensalza su belleza, destacando el lucido plumaje del ave junto con la belleza de su cuerpo y rostro! (Aunque negro, brilla en efecto el oscuro plumaje, aunque ya resulta más subjetivo el aprecio de la hermosura facial del cuervo). Los sucesivos fabulistas recrearán, con más o menos ironía, esta salutación, variando sus piropos y su retórica, para engatusar al poseedor del queso.

Fedro da a la escena un vigor plástico que no tiene en la narración esópica, mucho más desmañada, como proveniente de una transmisión oral solo atenta al contenido. Véase qué hábiles son sus versos para captar los detalles. Por ejemplo, los que describen la acción (9-11): At ille stultus, dum vocem vult ostendere, / lato ore emisit caseum; quem celeriter / dolosa vulpes avidis rapuit dentibus. "Con la boca abierta emitió el queso" (lato ore emisit caesum) expresa el hecho decisivo con una singular nitidez. Ya en nuestra lectura del texto esópico hemos supuesto que el cuervo llevaba su botín en el pico, solo que allí no se decía. Aquí, en cambio, percibimos el hecho en su sutil juego de palabras: con el pico abierto el cuervo quiere emitir su voz, pero, en vez del graznido, lo que cae de su boca es el queso, como esperaba la zorra. Y no sabemos si llega a dar un sonoro graznido o, advertido el engaño, se queda como un bobo con la boca abierta. (La zorra, clavados sus ávidos dientes en el queso, se ahorra el comentario final).

Otro detalle. A diferencia de Esopo, aquí Fedro no menciona (es decir, el zorro no menciona) la posible elevación a rey del bello y parlero pájaro; tan solo destaca la preeminencia entre las aves que le correspondería al cuervo, si tuviera voz.

Y, sin duda, es un acierto la sustitución del pedazo de carne por el queso robado. Tal vez la innovación no sea de Fedro. (Puesto que también está en Babrio, que no parece depender del autor latino, estaría ya en un arquetipo o hipotexto griego, y tal vez fue la versión anónima recogida en la colección esópica la que cambió el queso por la carne). Ahora poco importa. Conviene destacar cómo mejora ese detalle el relato. Porque un queso es un producto más civilizado y de forma más plástica (como recuerda su misma etimología, es algo que tiene forma o viene en una caja, según los términos latinos, caseus o formaticus), y además con su color blanquecino o lechoso, se ve desde lejos. Casi todos los fabulistas posteriores -con la excepción de Lessing y Tolstoi, en los que yo conozco- pondrán el brillante queso en el pico del oscuro cuervo.

Solo alguien tan retorcido como J. J. Rousseau podía ponerse a criticar el detalle. (Lo hace partiendo de la fábula de La Fontaine, que dice que el cuervo "tenía en su pico un queso"; un queso que,

añade, con su olor atrajo al zorro). Escribe Rousseau -en su Emilio o De la educación-:

"¿Qué queso? ¿Era un queso de Suiza, de Brie o de Holanda? Si el niño no ha visto cuervos, ¿qué ganáis hablándole de ellos? Si los ha visto, ¿cómo concebirá que sostenga un queso en el pico?".

No sé si algún niño tendrá dificultad -haya visto o no algún cuervo- para imaginárselo con un queso en el pico. Tampoco sé, lo que me parece más enjundioso, si a los cuervos les gusta el queso, variedades aparte. Como veremos, también el autor del Roman de Renard tenía sus dudas al respecto de que al zorro le gustara el queso. Pero creo que poco importa al caso. En comparación con el pedazo de carne, alimento tópico de los animales de fábula, el queso resulta un objeto más limpio y lucido como presa codiciada del zorro. Un queso redondito y apetecible, como el esculpido en el capitel románico de Frómista.

Que esta fábula era bien conocida en el mundo romano antes de Fedro lo atestiguan dos alusiones de Horacio. Una es la de su Carta primera (Epistulae I, 50):

... sed tacitus pasci si posset corvus, haberet

plus dapis et rixae multo minus envidiaeque.

("Si el cuervo hubiera podido comer en silencio, habría tenido más botín y menos molestia y querella").

Y otra está en un verso de sus Sátiras (Serm. II, 5, 56), donde menciona al "cuervo burlado con la boca abierta" ("[...] corvum deludet hiantem").

Con posterioridad a Fedro, también Apuleyo alude al apólogo en su prólogo a De deo Socratis.

Es un dato curioso el de la escasa difusión y el poco prestigio que tuvo Fedro en el mundo latino. Lo desconocía Séneca, que en su

Consolación a Polibio recomendaba a su amigo dedicarse a versificar las fábulas como un empeño nunca intentado en latín, y lo silencia Quintiliano. Tan solo Marcial, muy de pasada y algo ambiguamente, lo menciona, y, mucho después, también lo nombra Aftonio (siglo IV), al presentar su propio repertorio, más inspirado en Babrio que en él. Sin embargo, La Fontaine le rinde un explícito homenaje en su prólogo, y el lector actual debe reconocer la amplia originalidad del fabulista latino, su consciencia literaria, su habilidad narrativa. Esa elegancia concisa, ese talento indiscutible para el epigrama, junto con su ironía y su talante pesimista, hacen de Fedro uno de los genios de la fábula. Y es, a la par, un poeta de singular estilo, de gran personalidad, si bien, como muchos poetas, difícil de traducir justamente por su precisión y su léxico abstracto y sentencioso. Resulta un hecho sintomático que hayamos conservado su obra por un solo manuscrito, cuya editio princeps es de 1596, tan notablemente tardía.

Quizá por el género popular que cultivó, o por su condición social baja, o por otros azares que ignoramos, Fedro no recibió el merecido honor literario en su época y el público fue injusto con él. Al menos en el mundo latino.

2

FEDRO BAJO EL NOMBRE DE ESOPO

Fábula XV. Del cuervo y de la raposa

Los que dessean y han gozo en ser alabados por palabras, arrepiéntense dello quando se veen engañados. De lo que se pone tal figura. Un cuervo tomando de una ventana un queso, levólo encima de un árbol, lo que como viesse el raposo, desseando el queso, con palabras engañosas comentóla a alabar y dezir en esta manera:

"O ave muy fermosa! Non ay en todas las volatilias quien sea semejante a ti, assí en resplandor de color, como en disposición y forma muy dispuesta. Si tú uviesses boz clara, non avría en las aves quien te levasse aventaja nin primor". E ella, gozando de la vana alabanza y queriendo complazer al raposo y mostrarle su boz, comento a cantar, y abriendo la boca, cayóle el queso que tenía en ella. E non era bien en el suelo quando el raposo lo tenía ya, y cobdicioso del queso en su presencia se lo comió luego. Entonces el cuervo gemió engañado de la vana alabanza con grand pesar que avía.

Amonesta esta fábula que ninguno deve oyr ni creer las palabras engañosas y de vana alabanza, ca la vana y falsa gloria causa y trahe verdadero enojo y dolor.

En la primera edición española de las Fábulas de Esopo, que apareció en Zaragoza 1489, con el título de Esta es la vida del

Ysopet con sus fábulas hystoriadas, de traductor anónimo, encontramos esta versión de nuestro apólogo. Es dato bien averiguado que la traducción española procede del texto latino impreso en Ulm por E. Steinhowel hacia 1474. No es mi intención pararme aquí a comentar las características de ese curioso libro de fábulas, que fue tal vez "el libro más leído en España durante tres siglos", según dice en su docto estudio E. Cotarelo (que escribió un muy preciso y útil cuadernillo adjunto a la edición facsímil que publicó la Real Academia Española en Madrid, 1929), sino solo decir algo más del ejemplo.

Lo que ahora queremos destacar en esta primera versión castellana, hecha a partir de un texto latino, es que, como ya habrá advertido el lector, a quien se traduce en el Ysopete, en este caso, no es sino a Fedro. La versión castellana corresponde bastante fielmente a la versión de Fedro. En efecto, comienza con el promitio, sigue con el saludo del zorro y concluye con el gemido pesaroso del cuervo. Se ha añadido algún detalle -como ese de que el zorro se zampó enseguida el queso- y una breve moraleja secundaria al final.

Aunque unos años antes de esta primera traducción castellana de Esopo ya habían aparecido en España sus apólogos en la versión latina hecha por Lorenzo Valla, y dedicada al rey Alfonso de Aragón (Valencia, Lamberto Palmart, 1480), este espléndido volumen, editado por Juan Hurus, Zaragoza, 1489, inicia la serie de Ysopetes o Esopos en castellano, de muy larga descendencia (Cotarelo, en su útil bibliografía, recoge cerca de un centenar anteriores a comienzos del siglo XX). El tomo comprende, además de las de Esopo, otras, de Aviano, de Remigio, etc. La contaminación de unos repertorios con otros no es nada raro en la transmisión de los apólogos, sobre todo en ediciones baratas y de tipo popular.

Es curioso constatar que la primera traducción de Fedro que recoge Cotarelo es la de Juan de Segres, en fecha tan tardía como 1733. No es del todo extraño si se considera que la editio princeps de Fedro es de 1596, es decir, cien años después de esa versión española que, curiosamente, presentaba, bajo la autoría del fabuloso Esopo, algunos textos sacados del poeta latino, cuyo nombre quedaba silenciado y oculto bajo el de su maestro helénico.

También la ilustración correspondiente a la fábula "hystoriada"

presenta al cuervo con el queso en el pico -como en Fedro y en Babrio-, según esperábamos.

V. BABRIO

Un cuervo que llevaba atrapado en su pico un queso se había posado (en un árbol). Y, ansiosa del queso, la zorra taimada engañó al pájaro con estas palabras:

“Cuervo, tienes hermosas alas, una mirada aguda, un cuello admirable. Muestras un pecho de águila y con tus uñas dominas a todos los animales. Lástima que, siendo tal ave, seas mudo y no graznes!”.

El cuervo se envaneció en su corazón con la alabanza, y dejando caer el queso de su boca se puso a graznar. Recogiéndolo la astuta con burlona lengua le dijo:

“No eras mudo, sino bien dotado de voz. Lo tienes todo, cuervo; pero te falta inteligencia”.

Babrio, como se ve, cuenta la fábula de modo bastante distinto de Fedro. Se le olvida decir que el cuervo estaba en un árbol alto, y no nos da la moraleja. Por otro lado, su cuervo lleva un queso en el pico, como bien subraya. Depende seguramente de una versión esópica que no es la de nuestra Colección Augustana.

Coincide casi literalmente con “Esopo” en alguna frase. “Dejando caer el queso se puso a graznar” usa las mismas palabras que el ejemplo visto, solo que aquí el queso ha sustituido a la carne (y además Babrio agrega la palabra stómatos, “de su boca o pico”). (En griego tyrón ekbalòn ekekrágei refleja apobalòn tò kréas megála ekekrágei).

Babrio da un toque psicológico al cuervo “que se envaneció en su corazón”, pero luego se desinteresa de él. La réplica final recuerda la de “Esopo”. Aunque la palabra que traduzco por “entendimiento” es distinta. Babrio emplea nous, mientras el texto anterior da phrénas. (Uno y otro término son aquí equivalentes, aunque la

connotación filosófica de ambos sea distinta).

Frente a “Esopo”, encontramos en Babrio algunos adjetivos que muestran su relación con la tradición. La zorra es calificada como kerdoíe y como sophé. “Taimada” y “astuta” (“sabia”) son epítetos tradicionales del zorro, como antes hemos comentado. Que tiene además una “lengua burlona” (kértomos glóssa) es algo que está también muy atestiguado, no solo en este caso, sino en una serie de fábulas, en las que el comentario mordaz del zorro pone la nota final.

El zorro reconoce, como en “Esopo”, que al cuervo no le falta phoné, pero sí nous. (Ya el texto esópico decía, en su epimitio, que el apólogo estaba dirigido “al hombre necio” anóeton, i. e. sin nous).

M. Nøjgaard, que ha dedicado un minucioso libro a caracterizar los estilos de Fedro y de Babrio como narradores de fábulas (La fable antique II. Les grands fabulistes, Copenhague, 1967) ha subrayado muy bien cómo en Babrio la ironía está acentuada. Y aduce este ejemplo:

Se ve bien el mecanismo babriano si uno compara la versión de Babrio a la de Ch. 166 (aug.) y de Fedro I, 13. El zorro de los dos últimos insiste sobre todo en la belleza del cuervo, cumplido que podría, en rigor, ser sincero. En Babrio la alabanza es manifiestamente absurda (como en La Fontaine), pues implica ciertas cualidades de las que la naturaleza ha privado precisamente al cuervo. La ironía alcanza su punto culminante cuando el zorro afirma que las garras del cuervo sobrepasan en agudeza a todos los otros animales, afirmación que nadie (salvo el cuervo) podría tomar en serio.

“Babrio es un maestro de la réplica irónica” añade Nøjgaard, y, por otro lado, no tiene el moralismo pesimista de Fedro. Expone el ejemplo como uno más de la bien sabida lección de que el ingenio sirve para el engaño y resalta qué bien sabe utilizarlo el zorro,

frente a un tipo mentalmente cándido, como el cuervo.

La exagerada alabanza -hasta lo inverosímil- que el adulador emplea, se verá sobrepasada en los relatos medievales. Como La Fontaine, Babrio relata con distanciamiento humorístico. Como al fabulista francés, le interesa más la trama que la moral.

El intento de Fedro -y luego de Babrio- de componer en versos pulidos y con elegancia formal un repertorio de fábulas "esópicas" que elevara la consideración del género tardará muchos siglos en tener éxito. Como ha escrito S. Jedrkiewicz":

A pesar del empeño y la preparación poética y retórica, la tentativa de Fedro y de Babrio de fundar un autónomo género literario esópico no parece haber tenido un pleno éxito. Aunque reelaborado con reglas de arte y compuesto para utilizar cualquier valor expresivo añadido a la tradición esópica, el género estaba destinado a conservarse como "menor". (P. 434)

Así es, desde luego, si lo consideramos tan solo en los márgenes del mundo antiguo. Ni Fedro ni Babrio consiguieron el prestigio literario suficiente -y muy merecido- para despegar al género fabulístico del ambiente popular en que había nacido y en que se había propagado durante siglos. Pero si miramos desde una perspectiva más amplia, es indiscutible que ese objetivo se logró en la Europa del XVII y del XVIII, sobre todo a partir de la obra de La Fontaine, que retoma con indiscutible genialidad y habilidad poética el propósito de Fedro y de Babrio.

Es evidente que, frente a ciertos géneros nobles, como la epopeya y la tragedia o la elegía, la fábula es, por varios motivos formales y de contenido, un género menor. También lo es por su formato -como la anécdota, el cuento, o el epigrama-.

Pero en Fedro adquiere un propósito serio que va más allá de lo sugerido por el repertorio esópico. Sirve a una cierta visión pesimista de la sociedad, se presenta como una denuncia de la

opresión y la farsa social, a la vez que reviste una forma poética de innegable atractivo. Y de modo muy consciente, como atestiguan los varios prólogos y algunos comentarios de Fedro, que es, sin duda ninguna, un gran escritor tardíamente reconocido, a quien vale la pena releer con atención. Babrio no comparte su pesimismo ni su humor sombrío, pero expresa una visión no menos irónica del mundo. Menos satírico y más humorista, advierte que el mundo es así para lección del que quiera tomar el aviso.

Al analizar y comparar con vistas a establecer la "independencia mutua de las colecciones" y sus referencias a un arquetipo o "hipotexto" -en la nomenclatura de Genette- del relato fabulístico de Augustana, Fedro y Babrio (y alguna colección más, como la de Dositeo y Rómulo), M. Nøjgaard -en La fable antique II, pp. 380-383- apunta que, si la colección anónima presenta la carne en lugar del queso (y es la única colección que lo hace), se debe a que modificó el dato original por influencia de otra fábula: la del perro que cruza el río y ve su imagen en el agua (Ch. 186). La fábula es bien conocida y está en todas las colecciones. El perro, al ver la imagen de otro con un trozo de carne, que le parece mayor que el suyo, se abalanza con la boca abierta sobre su sombra, y pierde así su botín.

No encuentro del todo convincente la sugerencia. Es cierto que ambas fábulas tienen un elemento común: tanto el cuervo como el perro pierden su botín por abrir la boca inoportunamente. (Al uno le guía la vanidad, al otro la codicia). No hay paralelismos verbales entre una y otra narración. Y, por otro lado, encuentro raro que la sustitución del queso por la carne necesite apoyarse en esa contaminación un tanto traída por los pelos. La carne es el alimento típico de los animales -incluidos los cuervos-, mientras que el queso es más raro.

Más bien me parece que la sustitución del queso por el pedazo de carne fue debida a mero descuido. Lo habitual es que el cuervo lleve carne y no queso en el pico.

Sea de todos modos como sea, la contaminación entre fábulas debió ser frecuente. Y me parece curioso señalar un caso en que esas dos fábulas se cruzaron, aunque el ejemplo es mucho más tardío. Está en un apólogo del sirio Syntipas (la fábula 28 de las editadas por B.

E. Perry), que amplifica curiosamente el texto de “El perro que llevaba la carne”.

El perro que llevaba un trozo de carne

Un perro que había robado su comida del mercado de la carne salió huido de allí y se lanzó hacia un río. Al cruzarlo ve en las aguas la sombra de la carne, que era mucho más grande que la que él llevaba, y arrojando su comida se abalanzó sobre la sombra que había visto. Al desaparecer esta, el perro se volvió para recoger la arrojada, pero no la encontró en absoluto. El caso es que aquella se la arrebató enseguida y se la comió un cuervo que pasó volando. Entonces el perro se regañaba a sí mismo diciendo: “Merezco lo que me pasa, porque dejé insensatamente lo que tenía para abalanzarme hacia otra cosa invisible, y me quedé desprovisto de esta y de aquella”.

La fábula se aplica a los que son insaciables y demasiado ansiosos.

Como el lector advierte, la narración clásica se ha alargado. El perro pierde su carne por lanzarse ávido sobre la sombra en el agua. Pero aquí se prolonga su actuación. Quiere luego recuperar el trozo perdido (que en la fábula antigua ha desaparecido llevado por el agua) y no lo encuentra, porque un cuervo pasó y se lo zampó al vuelo.

Hay algunos detalles de vocabulario que sugieren que ha habido ecos de “El cuervo y el zorro”. Así se nos dice que el perro había robado su comida (como el cuervo en Fedro y se emplea el mismo término harpádsas que en la fábula anónima). A diferencia de Fedro, no de una ventana, sino de un puesto de carnicero. (La palabra para “carne” no es la clásica de kréas, sino el vocablo más tardío de broma, “comida”, pero poco importa).

Lo curioso es el detalle de por qué no pudo el perro recobrar el

botín perdido: porque el cuervo lo recogió y se lo comió en un momento. ¿Sería el mismo cuervo que el burlado por la zorra?

Como mera curiosidad, no porque la fábula tenga en sí grandes méritos, sino porque presenta un testimonio pintoresco de ese trueque entre la carne y el queso, citaré un texto del fabulista español R. J. Crespo (Fábulas morales y literarias, Zaragoza, 1820), titulado “La sombra del queso”. El queso del cuervo ha ido a parar aquí a la boca del perro que vadea el río.

Fábula XLV. La sombra del queso

Doña Codicia madre

es de don Devaneo,

y ambos viven en casa

del señor don En-cueros;

pues quien lo más desea

pierde tal vez lo menos.

Esta filosofía

comprueba bien un perro,

el cual pasaba el Tajo,

entre dientes un queso;

y viendo en la agua tersa

otro de mayor cuerpo,

que era sombra del suyo,

se para, y aquí fue ello:

ojo a la falaz sombra

codiciosillo el perro,

abre la boca al punto,

y ¡paf! suelta su queso,

que corrió río abajo.

¿Y la sombra? ¡O qué bueno!

Huyó ¿qué sé yo dónde?

Y al barrabás del perro

hétemele en el río,

el rabo en arco puesto

cara de probar hieles,

a lo danzante el cuerpo,

de par en par la boca,

y lejos de su queso.

Hay, en esta pintoresca y un tanto barroca versión de la fábula esópica, en que el perro cruza nada menos que el Tajo, reflejos de la del zorro y el cuervo. Ahí está el queso transferido de modo algo absurdo. ¿Sería ese un perro gourmet extrañamente aficionado al queso? Y la alusión, al comienzo, al Devaneo, así como ese final en que el perro queda mudo y con la boca abierta, ¿no parece suscitar la imagen del cuervo engañado?

VI. ROMAN DE RENARD (RAMA II)

Pero don Tiecelín el cuervo que había ayunado mucho durante 860 el día, no se preocupó del alojamiento. Ha abandonado el bosque por necesidad, y vino hendiendo los aires a un cercado, calladamente y rodeando, impaciente de haber batalla.

Vio un millar de quesos que habían puesto al sol. La que 870tenía que guardarlos había entrado en casa. En su casa había entrado. Tiecelín ve que ahora es sazón de ganar y se lanza. Ha cogido uno; para rescatarlo salió la vieja al medio de la calle.

Ve a Tiecelín, echa tras él piedras y guijarros, y le grita:

—¡Maldito!, no os llevaréis nada.

Tiecelín la ve un tanto necia:

880 —Vieja, le dice, si habláis de ello, podréis decir que lo llevo a tuerto o con razón. De cogerlo he tenido ocasión; la mala guarda nutre al lobo. Guardad mejor lo que os queda, que este no lo volveréis a tener hoy, antes afeitaré con él mis barbas; con alegría y buen yantar. En aventura de agarrarlo 890 me metí, pues lo vi tierno, amarillito y de buen sabor. Me gusta tanto lo vuestro que si puedo llevarlo hasta mi nido, cocido en agua o bien asado lo comeré con toda calma. Marchaos de aquí que yo me voy.

Entonces se vuelve y viene derecho al sitio donde estaba Renard. Se reunieron en tal punto Renard abajo y él arriba, 900mas hubo tanta separación que el uno come y el otro bosteza.

El queso es algo blando, y Tiecelín da allí grandes golpes con la extremidad del pico hasta que lo empieza. Ha comido de lo más amarillo y tierno, a pesar de la dama, que le echó tal bronca al cogerlo.

Da grandes golpes de una vez. No se dio cuenta cuando 910una migaja le cayó al suelo ante Renard que la ha visto. Conoce bien a

tal bestia, pues le ha quebrado a algunas la cabeza. Se alza para ver mejor, y ve a Tiecelín posar allá arriba, que era su compadre de antaño, con el buen queso entre sus patas. Discretamente lo ha llamado:

—¡Por los santos de Dios! ¿Qué veo ahí? ¿Sois vos, señor 920compadre? ¡Bien haya hoy el alma de vuestro padre Rohart que tan bien supo cantar! ¡Cuántas veces le oí alabarse de que él tenía el premio en Francia! Vos mismo, en vuestra infancia, os solíais dar buen trabajo en ello. ¿Es que ya no sabéis cantar? Cantadme una canción con estribillo.

930 Tiecelín oye la alabanza, abre el pico y lanza un chillido. Dice Renard:

—Bien estuvo, cantáis mejor que soléis. Mas si quisierais iríais un punto más alto.

Aquel, que presume de cantar, comienza a chillar directamente.

—¡Dios!, dice Renard, ¡cómo se aclara, cómo se afina 940vuestra voz! ¡Si dejáis las nueces, cantaríais como el mejor del mundo! Cantad aún una tercera vez.

Aquel chilla a voz en grito. No se da cuenta que mientras se esfuerza, afloja el pie derecho y el queso se cae al suelo, directo, ante las patas de Renard.

El goloso que se abrasa todo y se fríe de glotonería, no 950tocó ni una migaja de él, pues aún, si puede lograrlo, quiere tener a Tiecelín.

El queso yace ante él. Se alza en pie, cayéndose al levantarse; echa adelante la pata de que cojea; la piel aún le pende, de la pata y pie maltratado que fue apresado en el cepo. 960Quiso bien que Tiecelín lo vea.

—¡Ay, Dios!, dice, ¡qué poco gozo me ha dado Dios en esta vida! ¿Qué haré yo, Santa María? Este queso hiede tan fuerte y apesta, que me matará presto. Tiene algo que me aflige, pues el queso no es bueno para las llagas. No tengo 970gana alguna de él, pues la

medicina me lo prohíbe. ¡Ah, Tiecelín! Bajad y libradme de este mal. No os rogaría tal ciertamente, mas el otro día se me rompió la pierna en un cepo por desgracia. De allí me vino esta aflicción. Ahora no puedo moverme y me conviene reposar, ponerme emplastos y lodos, hasta que pueda reducir la fractura.

Tiecelín piensa que dice verdad, porque le ruega 980llorando. Baja abajo, pues estaba en lo alto; mas en mala hora dio el salto, si don Renard puede haberlo.

Tiecelín no osa acercarse. Renard lo ve acobardarse y comenzó a darle seguridad.

—¡Por Dios!, dice, ¡venid aquí! ¿Qué mal os puede hacer un herido?

990 Renard se volvió hacia él. El necio que se confió demasiado no se dio cuenta cuando saltó. Pensó agarrarlo, pero falló, y sin embargo cuatro plumas le quedaron entre los dientes.

Tiecelín brinca todo desmayado, que debió ser bien mal pagado; mira detrás y delante.

—¡Ay Dios!, dice, ¡qué mala guardia he tomado hoy de 1000 mí mismo! ¡No pensé yo que me quisiera aquel felón, rojo y paralítico!, que me ha quitado cuatro cañones del ala derecha y de la cola. ¡Vaya su cuerpo a mala vista! Falso y traidor es en verdad; bien puedo darme cuenta ahora.

Ahora está Tiecelín muy airado, y Renard se quiere justificar, pero don Tiecelín no le hace caso; no está ahora deseoso de pleito y dice:

1010 —Vuestro sea el queso. No tendréis hoy más de lo nuestro. Obré cual necio al creeros, puesto que os veía cojear.

Tiecelín habló y gruñó; Renard no respondió palabra. Ha vengado suavemente su duelo, pues se ha comido el queso entero. No se queja más que de la parva cantidad, que le sirve de brebaje.

1020 Cuando se desayunó con él, dice que desde la hora en que nació, jamás comió tal queso, en tierra alguna que él sepa. Su herida no empeoró por ello. Entonces se va, no quiso decir más. Así concluyó aquel pleito y Renard se echó al camino.

Basta una rápida lectura de este fragmento de la Rama II del Roman de Renard -que doy en la fiel traducción de Luis Cortés[1]- para advertir varias notables diferencias respecto de la tradición fabulística de la que evidentemente procede. Pasemos de momento por alto la cuestión del género literario. Desde luego la curiosa epopeya animal en forma de largo poema satírico en versos octosílabos pareados suscita la referencia a un tipo de composición muy distinto de las breves fábulas sueltas en un repertorio como el esópico o los libros de Fedro. Podríamos remontarnos a la Batracomiomaquia, el poema burlesco que en forma épica relata la "batalla de las ranas y los ratones". Y, por otro lado, podemos ver en el Roman de Renard lo que tiene de parodia de otros romans caballerescos e, incluso, de ciertas canciones de gesta. Renard, el zorro, ha adquirido aquí una nueva identidad como personaje épico- novelesco que transita por muy varios vericuetos en esta pintoresca y satírica trama.

Pero, por el momento, dejemos a un lado todas esas conexiones formales y de género para centrar nuestro análisis en la lectura más directa, subrayando lo que ya el lector advierte en la primera impresión, al enfrentarse con este texto después de los ejemplos de los autores clásicos antiguos. Qué cosas son las que ahora aparecen como novedades y qué aspectos del relato han sido variados.

En primer lugar, notamos la extensión y el estilo, íntimamente relacionados, que son distintos de los de la fábula. La típica brevedad del apólogo ha sido sustituida aquí por un modo de narrar mucho más lento, colorido, novelesco. El paisaje está descrito con alguna atención, así como los personajes están presentados con cierto desenfado, y la acción se ha alargado muy por encima de lo que requiere el esquema de la fábula. Hay, pues, una singular amplificación de todo el episodio, según una técnica muy practicada en el medievo. Y la amplificatio se acompaña con un notable cambio de tono narrativo, descriptivo y humorístico.

No es solo que la amplificatio haya transformado la fábula en un episodio novelesco -de unos ciento ochenta versos frente a los treinta y pocos que emplea María de Francia en su Ysopet al pasar muy sueltamente el texto latino de Walter a octosílabos franceses-

lo que advertimos, sino, junto con ello, que el anónimo clérigo que compone estos episodios no pretende respetar el esquema del apólogo. Modifica sustancialmente algunos datos -por ejemplo, el cuervo no lleva el queso en el pico, de modo que puede abrirlo y chillar un par de veces sin perder su presa- y alarga con una segunda parte el encuentro de los dos animales, porque el zorro no se contenta con el queso -ya calado además por el cuervo-, sino que quiere comerse al pájaro, y trata de atraerlo. Luego falla, pero no por falta de ingenio. De modo que la conclusión del relato es bien distinta de la del texto original.

Es probable que en esa variación y añadido haya una contaminación con otra fábula en la que el zorro trata de comerse a su interlocutor (una cigarra en el apólogo esópico, Ch. 335). Pero sobre esto volveré más adelante.

En tercer lugar, hay que destacar que ambos personajes tienen un nombre propio -Renard y Tiecelín- y una cierta etopeya, de modo que el episodio queda inserto en el relato más amplio que constituye el Roman de Renard. La moraleja no resulta aquí importante, aunque algo quede de la moralidad implícita en todo relato fabulístico. Don Tiecelín se ve en serios apuros y pierde su queso por escuchar los halagos tramposos del zorro, que entrampan su vanidad. Pero el triunfo del zorro se ve enturbiado por su fracaso final: el cuervo escapa de sus zarpas. Y no le gusta del todo el queso a Renard, que hubiera preferido carne de ave para la merienda.

La ironía -el tono de farsa y el ácido humor- del relato es también peculiar. Renard le pide a Tiecelín que cante, con unos elogios tan exagerados como absurdos. Jura por los santos y le pide una canción con estribillo. Los cumplidos, acordes con la moda medieval, varían los del modelo antiguo.

Por otra parte, y esto está en consonancia con el nuevo estilo y el género narrativo novelesco, hay aquí un gusto por los detalles realistas que no tenía cabida en las fábulas breves. Aquí sabemos de dónde viene el queso, cómo era, cómo olía y qué contextura tenía. Es amarillo, blando bajo su corteza y huele bastante. El olor no estaba en las fábulas clásicas. Reaparece en La Fontaine y, por su influencia, en Samaniego. Lo que, según estos, atrajo al zorro fue justamente el aroma del queso. Los quesos franceses huelen más,

por lo visto, que los griegos.

Más que una mera variante tenemos aquí lo que podemos llamar una desviación (con amplificación y añadido) del modelo griego y latino. Ciertamente el esquema del apólogo es bien reconocible en esta recreación. Pero la intención del autor va más allá de una mera versión o traducción libre del esquema básico. No solo hay un cambio en el tono narrativo, sino que la estructura del relato es otra. La trama se prolonga, y al continuar en nueva secuencia el final resulta distinto. Se queda burlado y mohíno el cuervo, pero tampoco el zorro acaba contento.

Tampoco a este autor medieval le importa tanto la moraleja como el juego de ambos personajes. Mientras que en el apólogo clásico hay una demostración práctica del castigo del necio, aquí eso está diluido por la continuación de la historieta. El zorro insiste en sus manejos, engaña al cuervo; pero, por un error de cálculo, no logra la victoria esperada. Y el cuervo, en sus palabras de queja, muestra que ha aprendido la lección.

El cuervo, que se había ufanado en su discurso a la vieja de su robo, acaba sin botín, por confiado y por vanidoso. Renard ha dado otra muestra de su astucia y habilidad para el engaño. La fábula queda inserta como un episodio más en la carrera de sus mañas y aventuras.

En varias colecciones de fábulas encontramos algún ejemplo de cómo el zorro intenta atraerse a algún volátil situado en lo alto de un árbol mediante el recurso de elogiar su canto. Generalmente, sin embargo, no se sale con la suya. En el repertorio esópico el tipo está bien representado por la fábula de “La cigarra y la zorra” (Ch. 335), que dice así:

Una cigarra cantaba en un árbol alto. Y una zorra, que quería comérsela, ideó lo siguiente: se puso enfrente a admirar la sonoridad de su voz y la invitó a bajar, alegando que tenía deseos de ver qué animal tenía tan hermoso canto. La cigarra, que sospechó el engaño, arrancó una hoja y la dejó caer. La zorra se acercó corriendo al creer que era la cigarra. Y esta le dijo: “Te has

equivocado, amiga, si creías que iba a bajar, porque yo me guardo de las zorras desde que vi en los excrementos de una las alas de una cigarra".

Ya en los apólogos latinos de Romulus encontramos algún otro caso parecido, en que el zorro resulta frustrado. Las fábulas de "El zorro y la perdiz", "El zorro y el gallo", "El zorro y la paloma" -e incluso un episodio como el de "El zorro y el grillo" en el Roman de Renard-, pueden mostrar algunos paralelismos variados de este encuentro entre el zorro adulador y voraz y un ave que no cae en su trampa, o que hace caer al zorro en otra distinta, como en "El gallo y el zorro", recogido por La Fontaine (II, 15). (Sobre los anteriores, cf. F. R. Adrados, III, 562).

Solo la situación inicial y el uso de la alabanza de la voz o el canto de su interlocutor que hace el taimado zorro ponen estos ejemplos en relación con nuestro apólogo. Pero es interesante notar que en el pasaje comentado del Roman de Renard se cruzan ambos tipos. (Si bien el cuervo se salva aquí no por astucia, sino por un fallo físico de Renard).

Un tema de fábula se presta a sucesivas elaboraciones y retoques, con elementos nuevos o propios de cierto momento. Podemos recordar, como ejemplo de ello, la versión de "La zorra y la paloma", tal como la refiere -traduciéndola del latín de Walter el Inglés- María de Francia. Doy la traducción española de Joëlle Eyheramonno (Madrid, 1988). Es la LI de su Ysopet:

La zorra y la paloma

Se cuenta que hace tiempo una paloma / se posó en una cruz. Al pie llegó una zorra / y al verla levantó la voz y dijo: / —¿Por qué te quedas parada ahí arriba, / con un viento tan fuerte como el que hace? / Anda, baja aquí abajo / y quédate a mi lado en el refugio! / —A fe que no me atrevo -ella responde. / No tienes por qué

tenerme miedo, / y te diré por qué. Hace no mucho / he estado en un condado donde había / un gran pueblo reunido. / Llegó de parte del rey un emisario / que ordenó que ningún animal a otro haga daño / ni tampoco a las aves. Y Dios quiera / que no haya en adelante guerra entre ellos. / Él quiere establecer paz en su tierra; / en adelante pájaros y animales / podrán andar y jugar juntos. / —En ese caso -dijo la paloma— / bajaré. Pero allí junto a unas zarzas veo / dos caballeros que llevan dos perros / y se acercan hacia aquí rápidamente. / Dijo la zorra: ¿Están muy cerca? / Cabalgan sin cesar -ella le dice. / —Será mejor entonces que me vaya / por esta senda porque no quisiera / tener guerra y querella por su causa. / No sé si habrán oído / el mensaje del rey; yo os lo confío: / no sería preciso que me fuera / si ellos hubieran oído de él hablar. / Así pasa con los traidores hábiles: / mucha gente es por ellos engañada / con palabras y falaces discursos, / como aquel quiso hacer con la paloma.

Qué medieval resulta esta recreación del apólogo, en comparación con el de “La cigarra y el zorro” (que no se encuentra en textos posteriores, pero que está próximo a este ejemplo). Luego, en “El zorro y el pollo” de J. Crespo veremos un curioso contraste sobre un esquema muy parecido.

VI. ROMAN DE RENARD (RAMA II)

[1] Roman de Renard (Branches II, I, Ia y Ib), ed., trad. y estudio de Luis Cortés Vázquez, Salamanca, 1979.

VII. DOS VERSIONES DIVERGENTES Y DOS ESTILOS: DON JUAN MANUEL Y EL ARCIPRESTE DE HITA

Leamos ahora dos versiones casi coetáneas del relato fabulístico, en ambos casos usado como ejemplo e inserto en uno y otro caso en un contexto casi novelesco. Se trata de la versión que ofrece el infante don Juan Manuel en E/ conde Lucanor y la que nos da el Arcipreste de Hita en E/ libro de Buen Amor. El uno en prosa, el otro en verso. Ambos parten de la tradición fabulística latina, de la que toman varios apólogos, y los traducen de modo libre y un tanto amplificado, al gusto de la época. Y también dándoles cada uno su propio sello literario. Pocos ejemplos pueden servir a un contraste tan claro, tan indicativo de dos estilos y dos personalidades muy distintas.

Un magistral estudio de D. Ramón Menéndez Pidal glosó con perspicacia ese contraste, y hemos recogido sus indicaciones. Pero leamos primero los dos textos.

EXEMPLO QUINTO

De lo que contesgió a un raposo con un cuervo que teníe un pedago de queso en el pico

Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio, su conseiero et díxol assí:

—Patronio, un omne que da a entender que es mi amigo, me

comentó a loar mucho, dándome a entender que avía en mí muchos complimientos de onrra et de poder [et] de muchas vondades. Et de que con estas razones me falagó quanto pudo, movióme un pleito, que en la primera vista, segun lo que yo puedo entender, que paresce que es mi pro.

Et contó el conde a Patronio quál era el pleito quel movía; et commo quier que paresia el pleito aprovechoso, Patronio entendió el engaño que yazía ascondido so las palabras fremosas. Et por ende dixo al conde:

—Señor conde Lucanor, sabet que este omne vos quiere engañar, dándovos a entender que el vuestro poder et el vuestro estado es mayor de quanto es la verdat. Et para que vos podades guardar deste engano que vos quiere fazer, plazerme ya que sopiésedes lo que contestó a un cuervo con un raposo.

Et el conde le preguntó cómmo fuera aquello.

—Señor conde Lucanor -dixo Patronio-, el cuervo falló una vegada un grant pedazo de queso et subió en un árbol porque pudiese comer el queso más a su guisa et sin rebelo et sin enbargo de ninguno. Et en quanto el cuervo assí estava, passó el raposo por el pie del árbol, et desque vio el queso que el cuervo tenía, comentó a cuydar en quál manera lo podría levar dél. Et por ende comentó a fablar con él en esta guisa:

—Don Cuervo, muy gran tiempo ha que oy fablar de vós et de la vuestra nobleza, et de la vuestra apostura. Et commo quiera que vos mucho busqué, non fue la voluntat de Dios, nin la mi ventura, que vos pudiesse fallar fasta agora, et agora que vos veo, entiendo que a mucho más bien en vós que quanto me dizían. Et porque veades que non vos lo digo por lesonia, también commo vos diré las aposturas que en vós entiendo, tam[bién] vos diré las cosas en que las gentes tienen que non sodes tan apuesto. Todas las gentes tienen que la color de las vuestras péñolas et de los ojos et del pico, et de los pies, et de las unas, que todo es prieto, et [por] que la cosa prieta non es tan apuesta como la de otra color, et vós sodes todo prieto, tienen las gentes que es mengua de vuestra apostura, et non entienden cómmo yerran en ello mucho; ca commo quier que las vuestras péñolas son prietas, tan prieta et tan luzia es aquella pretura, que

torna en india, commo péñolas de pavón, que es la más fremosa ave del mundo; et commo quier que los vuestros ojos son prietos, quanto para oios, mucho son más fremosos que otros oios ningunos, ca la propriedat del oio non es sinon ver, et porque toda cosa prieta conorta el viso, para los oios, los prietos son los mejores, et por ende son más loados los oios de la ganzela, que son más prietos que de ninguna otra animalia. Otrosí, el vuestro pico et las vuestras manos et uñas son fuertes más que de ninguna ave tanmaña commo vós. Otrosí, en l'vuestro buelo avedes tan grant ligereza, que vos non enbarga el viento de yr contra él por rezio que sea, lo que otra ave non puede fazer tan ligeramente commo vós. Et bien tengo que, pues Dios todas las cosas faze con razón, que non consintría que, pues en todo sodes tan complido, que oviese en vos mengua de non cantar mejor que ninguna otra ave. Et pues Dios me fizo tanta merçet que vos veo, et sé que ha en vós más bien de quanto nunca de vós oy, si yo pudiesse oyr de vós el vuestro canto, para siempre me ternía por de buena ventura.

Et, señor conde Lucanor, parat mientes que maguer que la entención del raposo era para engañar al cuervo, que siempre las sus razones fueron con verdat. Et set çierto que los engaños et damños mortales siempre son los que se dizen con verdat engañosa.

Et desque el cuervo vio [en] quantas maneras el raposo le alabava, el cómmo le dizía verdat en todas, creó que asil dizía verdat en todo lo al, et tovo que era su amigo, et non sospechó que lo fazía por levar dél el queso que tenía en el pico, et por las muchas buenas razones quel avia oydo, et por los falagos et ruegos quel fiziera porque cantase, avrió el pico para cantar. Et desque el pico fue avierto para cantar, cayó el queso en tierra, et tomólo el raposo et fuese con él; et así fincó engañado el cuervo del raposo, creyendo que avía en sí más apostura et más complimiento de quanto era la verdat.

Et vós, señor conde Lucanor, commo quier que Dios vos fizo assaz merçet en todo, pues beedes que aquel omne vos quiere fazer entender que avedes mayor poder et mayor onra o más vondades de quanto vós sabedes que es la verdat, entendet que lo faze por vos engañar; et guardat vos dél et faredes commo omne de buen recabdo.

Al conde plogo mucho de lo que Patronio le dixo, et fízolo assí. Et con su consejo fue él guardado de yerro.

Et porque entendió don Johan que este exiemplo era muy bueno, fízolo escrivir en este libro, et fizo estos viessos, en que se entiende avreviadamente la entençión [de] todo este exiemplo. Et los viessos dizen asy:

Qui te alaba con lo que non es en ti,

sabe que quiere levar lo que as de ti.

Así lo cuenta D. Juan Manuel. Y así el Arcipreste:

ENXIEMPLO DE LA RAPOSA E DEL CUERVO

La marfusa un día con la fambre andava;

vido al negro cuervo en un árbol do estava:

grand pedaço de queso en la boca levava;

ella con su lisonja tan bien lo saludava:

“O cuervo tan apuesto, del cisne eres pariente en

blancura e en dono, fermoso, reluziente;

más que todas las aves cantas muy dulcemente;

si un cantar dixesses diría por el veinte;

mijor que la calandria nin que el papagayo;

mijor gritas que tordo, nin ruisiñor nin gayo:

si agora cantasses, todo el pesar que trayo

me tirariés en punto más que otro ensayo".

Bien se cuidó el cuervo que el su gorjear plazié a

todo el mundo más que otro cantar;

creyó que la su lengua e el su mucho gradnar

alegrava las gentes más que otro juglar.

Comentó a cantar, la su boz a erzer,

el queso de la boca óvosele a caer:

la gulhara en punto se lo fue a comer;

el cuervo con el daño ovo de entristecer.

Hasta aquí la fábula (estrofas 1437-1441); las dos siguientes exponen la moraleja, ajustada al contexto (doña Garoza dialoga con la celestinesca Trotaconventos y ambas aducen unos ejemplos sacados de los fabularios bien conocidos).

Falsa onra e vana gloria e el risete falso

dan pesar e tristeza, e daño, sin traspasso;

muchos cuidan que guarda el viñadero el passo

e es la magadaña que está en el cadahalso;

non es cosa segura creer dulce lisonja:

de aqueste dulzor suele venir amarga lonja;

pecar en tal manera non conviene a monja:

religiosa non casta es podrida toronja. (1442-3)

Es doña Garoza quien, en ese duelo a base de fábulas que mantiene frente a la Trotaconventos, narra el apólogo famoso (que el Arcipreste toma de la colección latina de Gualterio Ánglico o Walter el inglés). De ahí que el epimitio lo aplique a su caso. Ya al introducir la fábula había advertido que:

estas buenas palabras, estos dulces falagos,

non querría que fuesen a mí fiel e amargos,

como fueron al cuervo los dichos e encargos

de la falsa gulfara con sus malos trasfagos. (1436)

La dolosa vulpes es “la falsa gulfara”, “la marfusa”, que con sus “dulces falagos” y “malos trasfagos” (i.e., trapacerías y engaños), intenta engatusar a su oponente. La raposa no escatima el elogio. Incluso contra toda apariencia de verosimilitud, como al celebrar la blancura del negro cuervo, emparentándolo con el cisne. (El exagerado embuste está ya en el original latino de Walter: Corve decore decens, cygnum candore pereguas). Como ya notamos en Babrio, la ironía exagera el tono en las palabras del zorro, sin asomos de verosimilitud. Y además ya no se pregunta aquí el raposo si el cuervo tiene voz, sino que afirma apreciar su canto más que ningún otro, en una exaltación absurda y cómica.

Al final no hay ningún comentario ni sentencia irónica del zorro. Simplemente se come el queso enseguida, y el cuervo se queda mohíno y triste, como en Fedro.

El Arcipreste de Hita cuenta ensartándolas de modo diverso unas treinta fábulas en su Libro de Buen Amor. Todas ellas tienen su intención moral, pero al mismo tiempo conservan y aumentan su aspecto divertido y pintoresco. En este caso resulta muy

aleccionador el contraste entre este relato y el que nos ofrece el texto del El conde Lucanor del infante don Juan Manuel, compuesto por las mismas fechas. Incluso en la recreación de un apólogo tradicional como este, tomado de fuentes latinas próximas, se refleja muy distintamente la personalidad del narrador.

Hace más de medio siglo, en una "Nota sobre una fábula de don Juan Manuel y de Juan Ruiz", trazó R. Menéndez Pidal un muy fino comentario del contraste entre las dos versiones. Voy a citar, bastante por extenso, algunos párrafos de ese modélico artículo (recogido en Poesía árabe y poesía europea, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, 5.a ed., 1963, pp. 150-157). Me resulta muy grato citar al viejo maestro y, además, sería dificil expresar lo mismo con más claridad.

Tras señalar que ambos autores componen hacia la misma época (en torno a 1330) y que tienen uno y otro estilos diversos, analiza algunos trazos de los relatos.

Los dos fabulistas no emplean en común más que los términos esenciales del apólogo (raposo, cuervo, árbol, pedazo de queso, lisonja, el verbo cantar); en el desarrollo del tema cada uno va por camino no ya diverso, sino opuesto.

El raposo de Juan Manuel plantea la lisonja intelectualmente; quiere entrar en el ánimo del adulado de manera segura, por la vía firme del convencimiento. Para ello adopta un lenguaje razonador, de amplio desarrollo analítico y lógico: "porque veades que non lo vos digo por lisonja, tan bien como vos diré las aposturas que en vos entiendo, tan bien vos diré las cosas en que las gentes tienen que non sodes tan apuesto...", y así desarrolla un delicado trabajo de persuasión, en que el cuervo llega a comprender que las desposturas y fealdades, que las gentes censuran en él, son cualidades excelentes; don Juan, a propósito, expone la doctrina de "la verdad engañosa", que es la más temible de todas las mentiras.

Lejos de esta adulación cautelosamente disimulada, el raposo del Arcipreste hace su lisonja a banderas desplegadas; no se dirige a la inteligencia del cuervo, sino que emotivamente excita su vanidad;

no trata de convencerle, sino de aturdirle, ofuscarle, con elogios exageradamente mentirosos: “con su lisonja tan bien lo falagava”.

El raposo manuelino no quiere dejar nada a cargo de su oyente; él lo pone todo de su parte para llevar al cuervo hacia las ideas vanidosas que desea imponerle. El raposo arciprestal cuenta confiado con la colaboración del que le escucha; remueve y alborota con su palabrería los sentimientos de fatuidad que sabe duermen en el ánimo del que quiere seducir.

No de otro modo Juan Manuel asedia en sus escritos al lector con razonamientos lógicos, para imbuirle una doctrina, mientras el Arcipreste sugiere más que expone, suscita emociones y pensamientos, encomendando a la reacción del que lee el completar el sentido de lo que él escribe. Don Juan Manuel no quiere que en aquello que publica ponga el lector nada propio, que no mude ni una palabra ni una coma, y para ello deposita un ejemplar de sus obras, cuidadosamente corregido en el monasterio de Peñafiel, que sirva de dechado invariable a todo copista; Juan Ruiz, al contrario, desea la colaboración del público, invita expresamente a cada lector para que ponga de suyo lo que se le antoje, añadiendo o enmendando el texto como quiera...

Luego, Menéndez Pidal observa una diferencia de fuentes. El apólogo de Juan Ruiz viene de la colección de Walter (redactada en versos elegíacos latinos hacia 1175) como ya señalara Amador de los Ríos; el del conde Lucanor de la colección llamada Rómulo Anglico completo.

Sentada esta diferencia de fuentes, es bien notable que los dos escritores, colocados en circunstancias literarias y bibliográficas semejantes, como coterráneos y contemporáneos que son, conozca cada uno la fábula del cuervo en la redacción que mejor cuadra con el propio temperamento, a pesar de que tanto la redacción de Walter como la del Rómulo completo tienen un carácter excepcional entre las muchas uniformes del tipo más vulgarizado. Esto no puede ser efecto simple del azar.

La conclusión, de alcance general, del excelente artículo de Menéndez Pidal, resulta del mayor interés:

Es, a mi juicio, principio fundamental en el estudio de las fuentes literarias que el conocimiento y la elección de la fuente por parte del autor no se ha de interpretar como efecto del acaso, sino como la primera manifestación del propio carácter que luego el autor habrá de desarrollar en el modo de aprovechar el caudal que de la tradición toma.

Como se ve, del contraste entre ambos fabulistas puede sacarse no solo una sutil caracterización de cada uno, sino también una advertencia metódica para el estudio de la influencia y el consejo de versiones. Cada autor escoge en la tradición -digamos que por una especie de afinidades electivas- aquella variante del tema tradicional que mejor se ajusta a su propia personalidad literaria, siempre que se le presenta tal posibilidad. Y este es un principio muy aplicable a la tradición de las fábulas en la literatura occidental.

La transmisión de un relato va diversificándose, y cada nueva versión es una traducción y una recreación según el gusto del escritor que ha decidido recontar a su estilo el antiguo relato. Así pasaba ya con los mitos, relatos tradicionales por excelencia, y así sucede con las fábulas, que, como los mitos, no solo se difunden por escrito, sino también en una amplia tradición oral. Pero cuando quien retoma el tema tradicional para insertarlo en su obra -o para recrearlo en un determinado contexto y con una determinada forma, sea en prosa o en verso-, es un gran escritor, como es el caso tanto del infante don Juan Manuel como del Arcipreste de Hita, el texto recobra un renovado frescor y una renovada elegancia. Es curioso contrastar la agilidad con que tanto uno como otro escritor castellano recuentan el apólogo, tan a su manera propia cada uno, frente a sus fuentes latinas, para comprender muy bien lo que el agudo ensayo de don Ramón Menéndez Pidal nos invita a

reconocer: el carácter creador de la tradición literaria en su refrescante corriente.

Sobre esta estupenda adaptación de la fábula en el libro del Arcipreste de Hita ha vuelto a tratar un artículo minucioso y de admirable precisión de Margherita Morreale: en "'Enxiemplo de la raposa e del cuervo' o 'la zorra y la corneja' en el Libro del Arcipreste de Hita (1437-1443)", en Revista de Literatura Medieval, II, 1990, pp. 49-83, donde analiza muy bien la proveniencia del apólogo respecto a las varias versiones medievales y la aportación literaria de Juan Ruiz. La autora -que ha estudiado en otros artículos otras fábulas del Libro de Buen Amor- añade algunas precisiones a lo indicado por Menéndez Pidal en su citado artículo. No voy a detenerme en los detalles, tan curiosos como bien rastreados. Tan solo tomaré alguna nota.

La versión más próxima a nuestro texto es el latino de Gualterio el Inglés, en su colección de fábulas en dísticos latinos, un Romulus redactado algo antes de 1177. Lo reproducimos tal como aquí se da, tomándolo de la edición que hizo Förster. Damos el texto latino para que el lector pueda apreciar bien la distancia entre estos versos y los de Juan Ruiz. La vivacidad poética, el colorido y el humor del Arcipreste están muy por delante de este modo de narrar, atento solo a la acción del apólogo. Que dice así:

Vulpe gerente famem, corvum gerit arbor, et escam

ore gerens corvus, vulpe loquente, silet:

Corve decore decens, cignum candore perequas,

si cantu placeas, plus ave quaque places.

Credit avis, picteque placent preludia lingue;

dum canit, ut placeat, caesus ore cadit.

Hoc fruitur vulpes; insurgunt tedia corvo;

asperat in medio damna dolore pudor.

Fellitum paritur risum, quem mellit inanis

gloria: vera parit tedia falsus honor.

En esta versión -en la que el cuervo no lleva un queso, sino un pedazo de carne, escam, en el pico-, es escaso el colorido, y un tanto reiterado el pobre vocabulario (formas de gero se repiten tres veces en dos versos, y de placeo cuatro en otros tres). La conclusión queda muy de relieve: ríe el zorro con su botín, y se duele abochornado y mohíno el cuervo. “El falso honor engendra verdaderos daños”, recalca la moraleja. ¡Qué distante el tono burlón del Arcipreste! Sin embargo, está claro que en sus estrofas 1441-1442 se recoge el sentido de esos versos finales.

Me parece curioso que, en el texto latino, el cuervo tiene al comienzo un pedazo de carne en el pico (escam ore gerens; grand pedazo de carne en la boca levava), pero, cuando el cuervo abre el pico, lo que se le cae es el queso de otras versiones (caesus ore cedit; el queso de la boca óvosele a caer). Ha habido, ya en Gualterio o en su fuente, una contaminación o cruce de dos versiones: la una con el pedazo de carne, y la otra con el clásico queso de Fedro. En el texto del Arcipreste, unos manuscritos dan la palabra “queso”, y otros “carne”, claro indicio de la variable tradición.

Para otros detalles, sobre la traducción y los motivos poéticos, las aliteraciones y los latinismos de uno y otro poeta, remito al artículo de M. Morreale. Y para los interesados en contemplar el apólogo en un contexto medieval más amplio, podemos recomendar a H. Bihler, “Zur Gestalt mittelalterlicher lateinischer, französischer und spanischer Fassungen der Fabel vom Fuchs und vom Raben”, en Medium Aevum Romanicum, Múnich, 1963, pp. 21-48.

VIII. LA FONTAINE

Le Corbeau et le Renard

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
tenait dans son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché
lui tint à peu près ce langage:
"Hé! Bonjour, Monsieur du Corbeau!
Que vous êtes joli! Que vous me semblez beau!
Sans mentir, si votre ramage
se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois".
À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie;
et pour montrer sa belle voix,
il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit: "Mon bon Monsieur,
apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute".
Le Corbeau, honteux et confus,

jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

El cuervo y el zorro

Maese Cuervo, en un árbol posado,
tenía en su pico un queso.
Maese Zorro, atraído por su olor
tuvo con él este coloquio:
"¡Eh! ¡Buenos días, Señor del Cuervo!
¡Qué guapo estáis! ¡Qué hermoso me parecéis!
Sin mentir, si vuestro canto
es acorde a vuestro plumaje,
sois el Fénix de los huéspedes de este bosque".
A estas palabras el cuervo revienta de alegría;
y para mostrar su bella voz,
abre un amplio pico, deja caer su presa.
El zorro la recoge, y dice luego: "Pero
buen hombre, aprended que todo adulador
vive a costa de quien lo escucha.
Esta lección bien vale un queso, sin duda".
El cuervo, avergonzado y confuso
juró, pero algo tarde, que no lo engañarían más.

En el docto y diestro prefacio que La Fontaine antepone a los seis primeros libros de sus Fables, en 1668, advierte al lector de sus propósitos y sus méritos con una claridad muy suya. Después de referirse a sus modelos clásicos, señala que no quiere competir con ellos en brevedad, sino que ha querido ante todo alegrar su obra, amenizarla y darle un nuevo colorido, al gusto de su tiempo. Fedro, que puso en verso latino los relatos esópicos, es en efecto el primer modelo de La Fontaine, insuperable en su elegante brevedad, según el amable cumplido del cortesano francés, pero fácil de superar en esa "alegría", la gaieté, que es como un sello personal de La Fontaine en su amplia obra.

On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable: ce sont des qualités au-dessus de ma portée. Come il m'était impossible de l'imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait... J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui: on veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toute sorte de sujets, même les plus sérieux.

Qué bien define La Fontaine sus objetivos. Égayer l'ouvrage -"alegrar la obra"- es la clave de su trabajo de poeta y fabulista. Esa gaieté -que supone variaciones de detalle, pero sobre todo un nuevo tono- procurará nouveauté, novedad, como los lectores de hoy reclaman, para esas "fábulas sabidas por todos". En los tiempos de la querelle des anciens et des modernes La Fontaine toma sus motivos de los antiguos, modelos clásicos y bien conocidos, pero los presenta novedosa y alegremente con un barniz y un nuevo pulido, muy a la moda y al gusto de sus lectores.

"Un milagro de la cultura", dijo A. Gide calificando su obra. Y ciertamente hay que ver la obra de La Fontaine desde esa

perspectiva. Tiene ante sí los modelos clásicos: Esopo, Fedro, Babrio y otros fabulistas -incluyendo las fábulas orientales traducidas en su época. Es un excelente conocedor de la poesía latina- de Horacio y de Virgilio. Es un poeta notable y un cuentista acreditado cuando empieza a componer sus Fábulas. Pero maneja su cultura con una exquisita discreción y con una soltura despampanante. “Su lengua es de una maravillosa libertad”, señala un crítico. Como su pensamiento. Esa mezcla de lo pomposo y lo coloquial, lo docto y lo ameno, esa falta de rigidez y ese tono burlón combinados con el sentido de la elegancia confieren un prestigio clásico a sus fábulas, elegancia que va acompañada del humor pautado y sabio; configuran esa gaieté “que no excita la risa, sino un cierto encanto, un aire agradable” que impregna todos sus relatos.

Curioso contraste con el pesimista Fedro, liberto en el reinado del emperador Tiberio, el que ofrece La Fontaine, diestro cortesano en la época del gran Luis XIV. Frente a la amargura del autor latino, la discreta alegría del poeta francés. Esopo muestra la crueldad de una sociedad espejeada en el mundo de las bestias, implacable, violenta, engañosa, sin salida, dura y pragmática. La Fontaine sonríe ante esa misma sociedad y la encuentra divertida. Puesto que el mundo es así -como el de la fábula-, conviene aprender la lección y luego seguirle el juego a la farsa. “El apólogo está compuesto de dos partes, de las que podemos llamar a una el cuerpo, y a la otra el alma. El cuerpo es la fábula; el alma es la moraleja (la moralité)”, comenta La Fontaine al final de su excelente prólogo. A pesar de que insiste en la importancia de la moraleja, no deja de notar que lo que ha intentado siempre es contar la fábula de modo divertido y con gracia. “No se considera en Francia sino lo que gusta; es la gran regla, y por decirlo así, la única”. Moralista, sí, pero poeta divertido ante todo, La Fontaine es un maestro de la narración. También de la ironía. El mejor heredero de Fedro, con quien rivaliza en talento epigramático, pero con un talante muy distinto, desde luego.

Y eso puede ilustrarse bien en el análisis de nuestro ejemplo. La fábula de “El cuervo y el zorro” es la segunda del Libro I de sus Fables. Está precedida por la de “La cigarra y la hormiga” y seguida de la de “La rana que quería ser tan gorda como el buey”. Como en otras fábulas de esta edición, el modelo seguido parece ser Fedro, pero La Fontaine ha tenido a la vista también a Esopo y a Babrio. La

réplica del zorro al final concluye el relato como en los dos textos griegos, aunque con un tono renovado.

El zorro de La Fontaine ha modernizado su lenguaje, y emplea un tono jovial, muy a punto para engatusar al cuervo. Se me viene a la imaginación ese dibujo de Grandville en que el zorro, alzado sobre sus patas traseras, se encara, gallardo y sonriente, con el cuervo, encorvado sobre su árbol, humanizado con unas ligeras gafas que le dan un aire profesoral. (A La Fontaine, que aborrecía a los pedantes, tal vez no le habría disgustado el detalle). "¡Eh, buenos días, señor Don Cuervo!", saluda alegre el artero Renard.

Uno de los ejes nuevos de la fábula consiste en que la vanidad está relacionada con la consideración social, aspecto muy destacado también en otros apólogos de la colección. Tanto el zorro como el cuervo han sido presentados como compadres: ambos son llamados "maese" (Maitre Corbeau y Maitre Renard). Leo en una nota que, al calificar de "maese" al cuervo, "que no es más que un tonto", el fabulista está usando su ironía. No necesariamente, pienso. El título de "maese", usado con familiaridad, los sitúa en la escala social, a la vez que les da un tono burgués. Son compadres civilizados y situados en una clase media baja.

Pero el zorro ennoblece enseguida al cuervo llamándole "Monsieur du Corbeau", con ese du que hace que su nombre corriente parezca un apellido nobiliario. Y, a continuación, lo encumbra al suponerlo "el Fénix de los huéspedes de estos bosques". Si en Esopo la alabanza llegaba a afirmar que "podrías ser rey", ya en Fedro se decía que "no habría ningún ave mejor", y ahora aparece un nuevo término de comparación. Nada menos que el Fénix, ave mítica y prodigiosa por su belleza solitaria. Elogio poético, desde luego. "El zalamero ennoblece su lenguaje y le da más dignidad para hacerlo más seductor", comentaba en tono crítico J. J. Rousseau.

Con esa comparación se eleva el lenguaje del zorro, que hasta aquí era bien coloquial. Apenas podía rastrearse una breve nota irónica cuando usa el término de "ramage" ("gorjeo") para referirse a la voz -tan áspera como su negro aspecto- del cuervo. Pero, comparándolo con el Fénix, no solo ha ennoblecido a Monsieur du Corbeau, sino que lo eleva a un principado mítico. Poco después, cuando ya se ha hecho con el queso, el zorro, bajando el tono de voz seguramente, le

apea el tratamiento, llamándole: “Mon bon monsieur”, es decir, algo así como “Pero buen hombre…”, “señor mío”. La ascensión social del cuervo ha tenido una bajada repentina -como la del queso-. Es el propio zorro quien se define a sí mismo como “flatteur”, “adulador” profesional.

Percibimos el estado de ánimo del cuervo, que revienta de alegría al escuchar la alabanza y luego se queda avergonzado y confuso, pero va a tomar nota de la lección.

También en la réplica final del zorro percibimos la cortesía propia de los animales de La Fontaine. No le echa en cara al cuervo su falta de seso, ni tampoco se ufana el zorro de su astucia, sino que, sencillamente, está cobrando una lección de sabiduría. “Esa lección bien vale un queso, sin duda”. La politesse del zorro no añade el sarcasmo a su victoria. (Ya veremos que el de la fábula de Samaniego resulta mucho más agresivo, como en general resulta más áspero el ingenio hispano frente a la cortesía francesa).

La ingenuidad de la primera impresión: “Que vous êtes joli! Que vous me semblez beau!” (“¡Qué guapo sois! ¡Qué hermoso me parecéis!”) se ha diluido. El zorro ha dado su lección y, satisfecho, se frota las patas, sonríe, y se va con su queso. La Fontaine ha eliminado detalles superfluos (no sabemos si el queso era robado o no, y poco importa), y añade otros (como el olor del queso, que es lo que atrae al zorro), para dar mayor vivacidad escénica al breve encuentro. Rousseau admiraba ese verso 12: “il ouvre son large bec, laisse tomber sa proie”: “Ese verso es admirable, la armonía sola crea la imagen. Veo un gran maligno pico abierto: oigo caer el queso a través de las ramas” (Emilio, II).

La primera mitad del verso corresponde al medio verso de Fedro “lato ore emisit caseum”. La segunda es la que tiene esa notable eufonía señalada por Rousseau. (Creo que depende del juego de las vocales: i-e-o-e-a-u-a, que evocan el caer del queso por las ramas).

No quiero aquí juzgar la crítica que J. J. Rousseau hace de la moralidad de las fábulas y de su valor para la educación de los niños tomando este ejemplo como centro de análisis. Solo recordaré un párrafo de su texto, ya al final de sus consideraciones:

Seguid a los niños que aprenden sus fábulas (de La Fontaine), y veréis que cuando están en situación de aplicarlas, casi siempre hacen lo contrario de la intención del autor, y que en vez de vigilarse sobre el defecto de que se les quiere curar o preservar se inclinan a amar el vicio con que se saca partido de los defectos de otros. En la fábula precedente, los niños se burlan del cuervo, pero todos se sienten atraídos por el zorro. En la fábula siguiente, creéis darles la cigarra por ejemplo; nada de eso, elegirán a la hormiga. A nadie le gusta humillarse: siempre adoptarán el papel bueno; es lo que elige el amor propio, y es una elección muy natural. Y ¡qué horrible lección para la infancia! El más odioso de todos los monstruos sería un niño avaro y duro que supiese lo que se le pide y él lo niega. La hormiga hace más todavía, le enseña a burlarse de sus negativas.

¡Cuántas cosas entiende Rousseau al revés! Cierto que sus censuras se centran en el uso de las fábulas en la educación de los niños. Y no deja de ser un admirador de La Fontaine, a quien solo vapulea como lectura para niños. Ese aspecto nos tiene sin cuidado. (Es probable que tampoco le importara mucho al fabulista, aunque este dedicara su primer repertorio de fábulas al delfín de Francia -que tenía siete años por entonces-. Los otros libros -VII y VIII en 1678, y IX-XI en 1679- los dedicó a madame de Montespan. El XII, en 1694, al duque de Borgoña. El carácter satírico fue marcándose más con los años. Las fábulas más clásicas son las del volumen primero como es bien sabido). Pero no es tanto La Fontaine como el género mismo de la fábula quien presenta una moral poco adecuada para niños.

O, al menos, para niños a los que se quiere dar cierta visión altruista y generosa de la vida. Ciertamente, aunque La Fontaine no sea tan pesimista como Fedro, no deja de reflejar la visión de la sociedad que parece propia del género. En la lucha por la vida, en esa jungla de las bestias parlantes, triunfa la violencia, la astucia, el egoísmo y la desconfianza. Y las fábulas quieren dar a entender “simbolizando en sus imágenes ficticias la verdad”, “eikonízon ten aletheian”, que “el mundo es así”.

Entre los animales más frecuentes en el repertorio de La Fontaine -según P. Bornecque, La Fontaine fabuliste, París, 1973, pp. 127 y ss.-, el más frecuente es “el lobo” (26 veces), seguido de “el zorro” (25 veces). (Siguen, por este orden, “el perro, el león, el asno, la rata, el mono y el gato”). En el primer volumen de Fábulas el zorro tiene el papel de “el astuto” y “el perspicaz” (aunque no siempre obtenga éxito favorable); en los últimos cinco libros de fábulas La Fontaine lo presenta como “el cortesano” y “el hipócrita”. En el primer repertorio la dependencia de los modelos antiguos es muy notable; las fábulas posteriores dependen más de la tradición medieval, en la que el zorro aparece como cortesano, al servicio del Rey León y enfrentado al Lobo. La transición del tipo primero al segundo se da en la tradición medieval, como ya hemos notado. El Renard medieval tiene algunos rasgos negativos mucho más marcados que el zorro esópico. Hay, sin embargo, una línea de continuidad entre uno y otro.

En una de las fábulas de su último libro (XI, 6), La Fontaine destaca que fue Esopo quien confirió al zorro su habilidad para el engaño. (La fábula comienza: “Mais d’ou vient qu’au Renard Ésope accorde un point? / C’est d’exceller en tours pleins de matoiserie”). Esa fábula, la de “El lobo y el zorro” cuenta cómo el zorro engatusó al Lobo para que bajara al pozo donde había caído y así poder salir él. Para ello le ofreció, con redomado lenguaje, un estupendo botín: un magnífico queso, que no era sino la imagen de la luna en el pozo. (Otra vez el queso y un tonto al que con sutiles palabras quiere atraer el zorro).

La crítica que J. J. Rousseau hace de las fábulas de La Fontaine como instrumento didáctico -en el pasaje ya mencionado de su Emilio y con un análisis detenido de la de “El zorro y el cuervo”-, se inscribe en una crítica más amplia al uso del lenguaje y de la mentira. Hay un trasfondo no solo pedagógico, sino también político en sus censuras y advertencias. Lo subraya muy bien Marc Shell en su ensayo “La mentira del zorro. La teoría de la representación verbal, monetaria y política de Rousseau”. (Recogido en su libro La economía de la literatura, trad. de Jorge Aguilar Mora, Ciudad de México, FCE, 1981, pp. 225-257).

Frente a los elogios sobre la utilidad de las fábulas para la

educación que encontramos en J. Locke y en S. Richardson, que fueron ambos traductores de fábulas, y en R. Lestrange y S. Croxall, y en el mismo Voltaire, que las llamaba “naïvetés élégantes” recomendando las de La Fontaine para todos los públicos (“La Fontaine est pour tous les esprits et pour toutes les âges”), el moralista ginebrino rechaza esa enseñanza como impropia para los niños, tanto por sus palabras como por su lección perniciosa. No aprecia Rousseau como moral la conclusión del relato, ni la habilidad del zorro, basada en la mentira. Hay una notable ambigüedad en el intercambio -palabras por queso- desigual. Presa del halago armonioso que son las alabanzas del zorro (“el elogio es la voz más armoniosa”, según Fontenelle), el cuervo pierde el queso.

Pero, como observa M. Shell, resumiendo a Rousseau:

el adulador depende del adulado y vive a costa suya. Resulta muy costoso (“coûteux”) escuchar (“écouter”) a un adulador. Sin embargo, Rousseau no cree que un niño pueda llegar a entender la relación económica entre el valor de lo que da el adulador (palabras) y el valor que da el adulado (queso). Observa que “Il y aura bien peu d’enfants qui sachent comparer une leçon à un fromage et qui ne préferassent le fromage à la leçon”. Rousseau duda que un niño pueda entender el terrible común denominador que permite el intercambio económico de las palabras aduladoras (que da el zorro) por los objetos (que recibe el zorro). (Op. cit., pp. 238-239)

Como dice más adelante M. Shell, “el poder corruptor del lenguaje cambia la naturaleza misma de las cosas al intercambiarlas por palabras”. Y en francés hay un cierto eco verbal entre “fromage” y “langage” que resalta el enfrentamiento de ambos (el cuervo “tenoit un fromage” y el zorro “lui tint ce langage”). Claro está que lo perverso no es tanto el lenguaje como el uso posible del mismo. Es el lenguaje usado como arma e instrumento de intercambio en su capacidad para representar falsamente la realidad.

La adulación verbal es el arte de recrear (e incluso de crear) la naturaleza con palabras de tal manera que el oyente, no familiarizado con la naturaleza o deseoso de olvidarla, crea más en las palabras que en las cosas. El zorro recrea la naturaleza, igual que un usurero. “De tous les usuriers -dice Ségur- les flatteurs sont les pires”. El lenguaje es el corre-ve- y-dile económico, que opera aparentemente entre los deseos y la satisfacción de estos (el zorro desea comerse el queso porque -al igual que nosotros- tiene hambre y necesita comida, y desea engañar al cuervo porque su naturaleza astuta se lo impone). Un lector admirador del zorro que no entienda la hábil maestría de la fábula tratará de imitarla; tratará de usar la fábula igual que el zorro usa el lenguaje dentro de la fábula. (Op. cit., p. 240)

La crítica de Rousseau va dirigida también a otros tipos de representación, como el dinero y la novela, según M. Shell. También ahí la convención social pemite la falsificación y todo intercambio está expuesto a su engaño retórico.

El récit del zorro en “El cuervo y el zorro” es un intercambio ingenioso de palabras por queso que le da fuerza a la vida del zorro y validez a su naturaleza astuta. Rousseau da a entender que los malos maestros y hasta el mismo La Fontaine, son explotadores como el zorro. Que el zorro pretende que leçon vale un queso significa que pretende que, quizás en un nivel aún más profundo que el de la ironía de La Fontaine, la fábula misma contiene una valiosa leçon. El zorro engaña en nombre del poeta y en última instancia en nombre del maestro que enseña el poema o anima al alumno a aprenderse de memoria la palabras del poema. (Op. cit., p. 253)

Preocupado por la lección moral, Lessing reorientará la acción y conclusión de la fábula de modo tal que el adulador reciba su

castigo, como veremos. Pero, al actuar así -y quizás Rousseau habría aprobado esa versión moralizadora- destruye la lógica del relato fabulístico, introduciendo factores de azar en su trama.

Pero conviene defender al zorro de los duros ataques del moralista ginebrino. Cierto que es un mentiroso, que une la ironía a la adulación (los trazos del adulador y el fingidor corresponden a los dos primeros Caracteres de Teofrasto). Pero es un artista de la palabra, que se hace pagar su representación. Tal vez cobra un poco caro, al quedarse con el queso. Pero, ¿y el rato de placer que tuvo el cuervo, negro y estúpido, al oírse piropeado y saludado tan gentilmente? En el mundo cortesano que conoció La Fontaine los aduladores eran bien aceptados y requerían un pago. En el ambiente burgués de Rousseau la mentira y la adulación están mal vistas.

Es muy dudoso que los niños no entiendan la fábula mejor de lo que pensaba Rousseau. Sin duda, tendrían al zorro como el vencedor del conflicto. Pero eso es también una moral, que premia al listo y castiga al estúpido. ¿Cómo el feo cuervo se dejó engatusar, al oír ensalzar su belleza, y osó graznar como si tuviera una voz melodiosa? ¿No es esa advertencia de no dejarse engatusar con piropos inverosímiles una buena lección moral? E, incluso, el lenguaje poético del zorro, cuando compara el cuervo con el ave Fénix, ¿no es una advertencia de su ironía, que el tonto y vanidoso no percibe, por su necio engreimiento? La moral de las fábulas con su despiadado pragmatismo no coincide con otros tipos de moral. Se ajusta a ese cuadro de la sociedad animal en que impera la lucha por la vida, ácido trasunto de la sociedad humana. Frente a la fuerza el recurso a la astucia, frente al hambre el ingenio, y aquí es moral que sean los listos quienes coman y los tontos los que pierdan el queso, y algo más en otros casos.

Es muy conocido el enorme éxito que tuvo la obra fabulística de La Fontaine. Aunque no era, como él se pretendía, el primer escritor francés de fábulas en verso, su obra dejó en la sombra a todos sus precursores. Y fueron numerosísimos sus imitadores. Tan solo en Francia pueden contarse unos doscientos fabulistas entre finales del siglo XVII y comienzos del siglo XIX. Y el número se dobló en esa centuria. Pero, si el siglo XVIII es el de máximo esplendor del

género en Europa, aunque su boga continúe a lo largo del XIX, ninguno de ellos llega a empañar la gloria de La Fontaine. (Ni a igualar su éxito editorial: L. F. tuvo 125 ediciones en la Francia del siglo XVIII, y 1.200 en el XIX).

Logró lo que no habían conseguido ni Fedro ni Babrio: dar a las fábulas en verso un prestigio literario que identificara el género del apólogo como una auténtica creación poética. Tal vez el género no logró nunca la respetabilidad de otros. ¿Cómo iba a competir con las formas mayores establecidas y estudiadas en las Poéticas antiguas y modernas? Ni siquiera Boileau, que fue amigo de La Fontaine, se dignó admitirlo en su tratado poético. Aristóteles sí que le había dedicado algún párrafo marginalmente, pero muy de pasada, solo como un instrumento de la Retórica, en cuanto las fábulas podían usarse como "ejemplos", paradeígmata, de uso retórico. Y los clasicistas franceses no avanzaron más allá.

Hay que esperar a G. E. Lessing para encontrar un gran teórico literario que analice en serio los valores de la fábula. Pero esto pertenece a otro capítulo.

Veamos ahora cómo el genio de La Fontaine se refleja en un imitador de innegable calidad: Félix de Samaniego. Sin cambiar de ejemplo.

IX. SAMANIEGO

El cuervo y el zorro (V 9)

En la rama de un árbol,
bien ufano y contento,
con un queso en el pico,
estaba el señor Cuervo.
Del olor atraído
un Zorro muy maestro,
le dijo estas palabras,
a poco más o menos:
“Tenga usted buenos días,
señor Cuervo, mi dueño;
vaya que estáis donoso,
mono, lindo en extremo.
Yo no gasto lisonjas,
y digo lo que siento,
que si a tu bella traza
corresponde el gorjeo,
juro a la diosa Ceres,

siendo testigo el cielo,

que tú serás el fénix

de sus vastos imperios”.

Al oír un discurso

tan dulce y halagüeño,

de vanidad llevado,

quiso cantar el cuervo.

Abrió su negro pico,

dejó caer el queso.

El muy astuto Zorro,

después de haberlo preso,

le dijo: “Señor bobo,

pues sin otro alimento

quedáis con alabanzas

tan hinchado y repleto

digerid las lisonjas

mientras yo como el queso”.

Quien oye aduladores,

nunca espere otro premio.

Como afirma el mismo Félix María de Samaniego en su prólogo, tomó como modelos a Esopo, Fedro y La Fontaine; al menos se propuso imitarlos en un principio. Pero es al último a quien más le

debe, especialmente en algunos ejemplos como este. Y él mismo lo reconoce. Incluso el precepto de Quintiliano que traduce. “Por mucho gracejo que se dé a la narración, nunca será demasiado”, como la mejor regla para el fabulista moderno, procede del prefacio de La Fontaine.

Pero podemos citar dos párrafos de su prólogo:

Después de haber repasado los preceptos de la fábula formé mi pequeña librería de fabulistas; examiné, comparé y elegí para mis modelos, entre todos ellos, después de Esopo, a Fedro y La Fontaine; no tardé en hallar mi desengaño. El primero, más para admirado que para seguido, tuve que abandonarle a los primeros pasos. Si la unión de elegancia y laconismo solo está concedida a este poeta en su género, ¿cómo podrá aspirar a ella quien escribe en lengua castellana, y palpa los grados que a esta le faltan para igualar a la latina en concisión y energía? Este conocimiento, en que me aseguró más y más la práctica, me obligó a separarme de Fedro.

Empecé a aprovecharme del segundo como se deja ver en las fábulas de “La Cigarra y la Hormiga”, “El Cuervo y el Zorro” y alguna otra); pero reconocí que no podía, sin ridiculizarme, trasladar a mis versos aquellas delicadas nuevas gracias y sales que tan fácil y naturalmente derrama este ingenioso fabulista en su narración.

Comenzó, pues, Samaniego por imitar a La Fontaine y casi traducirlo -como vemos en esta su versión de “El cuervo y el zorro”- para irse luego distanciando, con mucha mayor originalidad. “Hacer versos fáciles” con una “claridad y sencillez de estilo” que los haga comprensibles a los muchachos a quienes van dedicadas las fábulas -los estudiantes del Real Seminario Vascongado- es uno de los objetivos principales de Samaniego, que ha leído las críticas de Rousseau en el Tratado de educación. (No nombra explícitamente a su autor, pero quedaba claro para los entendidos). Tanto o más que la moralidad lo que importaba era dar a esos apólogos “cierto aire de novedad y gracia”, en la línea de La Fontaine, que es en ello

maestro indiscutible.

Nuestro primer fabulista se sabe instalado en una tradición que ya tenía muchos seguidores en Europa. En sus primeros apólogos sigue, en temas y títulos, a los fabulistas clásicos. En su segunda parte -en la edición de los libros sexto a noveno, editados unos años después-, varía más sus modelos, y toma muchos temas del inglés John Gay (Fables, 1727). No le importa apartarse de la brevedad y el moralismo básico del género, siguiendo no solo a otros modernos, sino también a su propia inclinación y carácter.

Es verdad que, según mi conciencia, más de cuatro veces se peca en este método contra los preceptos de la fábula; pero esta práctica licenciosa es tan corriente entre los fabulistas, que cualquiera que se ponga a cotejar una misma fábula en sus diferentes versiones, la hallará tan transformada en cada una de ellas respecto a la original, que degenerando por grados de una en otra versión, vendrá a parecerle diferente en cada una de ellas. Pues si con todas estas licencias o pecados contra las leyes de la fábula ha habido fabulistas que han hecho su carrera hasta llegar al templo de la inmortalidad, ¿a qué meterme yo en escrúpulos que ellos no tuvieron?

Al publicar en 1781 sus Fábulas en verso castellano Samaniego podía jactarse de ser el primero en este mester poético en nuestra lengua. (Por muy poco, ya que Tomás de Iriarte publicó al año siguiente, 1782, sus Fábulas literarias, más independientes de los temas tradicionales). Como señala E. Jareño, Samaniego depende mucho más de la tradición europea que de la medieval hispana, con sus reflejos en autores del Siglo de Oro. Concluye su prólogo, en efecto, diciendo:

En conclusión, puede perdonárseme bastante por haber sido el primero en la nación que ha abierto el paso a esta carrera, en que he caminado sin guía, por no haber tenido a bien entrar en ella nuestros célebres poetas castellanos. Dichoso yo si logro que, con la

ocasión de corregir mis defectos, dediquen ciertos genios poéticos sus tareas a cultivar este y otros importantes ramos de construcción y provecho.

Pienso que el análisis de nuestra fábula, una de las menos originales, donde la dependencia de La Fontaine es tan patente -como ya había advertido el propio autor-, no hace justicia al talento y la capacidad poética de Samaniego. El conjunto de su obra nos da una idea mucho más rica de este excelente escritor ilustrado, con sus ribetes volterianos y epicúreos, tan parecido en algún aspecto a La Fontaine -solo que este era un cortesano y Samaniego un hidalgo riojano empapado de cultura ilustrada, amante del retiro en su rincón provinciano-. Las Fábulas morales del ilustrado riojano gozaron de una grande aceptación, tanto en las escuelas y entre los jóvenes, para quienes él había escrito expresamente, como para un público mucho más amplio. Junto con Iriarte, casi coetáneo suyo, forma la pareja clásica de nuestros fabulistas, a los que imitaron una numerosa pléyade de escritores menores a lo largo de más de un siglo. Samaniego no pretendió la gloria mayor literaria. De él dice Menéndez y Pelayo -en su Historia de los Heterodoxos españoles- que "se contentó con ser cínico y poeta licencioso al modo de La Fontaine, pues sabida cosa es que los fabulistas, como todos los moralistas laicos, ha solido ser gente de muy dudosa moralidad".

Pero, limitados a este ejemplo, donde la fábula es casi una traducción libre del modelo francés, aun aquí podemos encontrar un tono distinto. Frente a la politesse del Renard francés hay una cierta agresividad en el zorro de Samaniego, que indica un talante mucho menos cortesano. También ha quedado borroso el matiz de ennoblecimiento que en el texto de La Fontaine daba el zorro a su elogio del cuervo. "Maître Renard" es solo "un zorro muy maestro", en traducción no muy fina; prodiga Samaniego los adjetivos, y hace que el zorro eleve aún mas el tono de su alabanza al jurar por Ceres.

Juro a la diosa Ceres,

siendo testigo el cielo,

que tú serás el fénix

de sus vastos imperios.

Esta invocación a la diosa latina -como en las novelas históricas juran los personajes para dar un color de época antigua- resulta curiosa y harto enfática. Contrasta con la réplica final: “Señor bobo… tan hinchado y repleto, digerid las lisonjas…”, que, a su vez, está bien lejos de la de la fábula de La Fontaine, en la que el zorro tan solo decía haberse cobrado la lección. Este zorro está bastante peor educado que el francés.

Aunque situada muy adelante en el volumen de Fábulas, ya que es la novena del libro V, es seguramente una de las primeras que compuso el fabulista español. Su metro es muy sencillo, en romance octosílabo. Su estilo y vocabulario (con la salvedad de esa invocación a Ceres, tan neoclásica), sencillo y fácil, como en su prólogo proclama Samaniego.

X. G. E. LESSING Y J. E. HARTZENBUSCH

El cuervo y la zorra

Llevóse entre las uñas un Cuervo un tasajo de carne, que un jardinero, irritado con los gatos de su vecino, les echó envenenada; y al ir a comérsela en una alta encina, púsosele delante sin saberse por dónde una zorra diciéndole:

—Bendita seas, ave de Júpiter.

—¿Por quién me tienes?, preguntó el cuervo.

—¿Por quién he de tenerte?, respondió la zorra. —¿No eres tú el Águila caudal, que todos los días baja desde la diestra de Júpiter a este árbol, para dar de comer a esta pobre? ¿A qué disimulas? ¿No estoy viendo en esa garra triunfante el don implorado, que cuida tu Dios de enviarme contigo?

Maravillado el Cuervo, y engreído de pasar por el Águila, dijo para sí: —Yo no saco del error a la Zorra—. Soltó, pues, neciamente generoso, la hurtada presa, y echó a volar tan satisfecho. Cogió la Zorra la tajada riendo, y comióla con maligno deleite, que pronto se convirtió en dolor: principió a obrar el tósigo, y reventó la zorra.

¡Veneno, y no más, habíais de sacar de vuestras lisonjas, aduladores que Dios maldiga!

(Traducción de J. E. Hartzentbusch)

G. E. Lessing merece más atención como teórico que como fabulista, se ha dicho. Con razón, creo. Pero su teoría sobre las fábulas está muy ligada a sus composiciones fabulísticas, que responden a sus criterios sobre tal género. Teoría y práctica muestran la seriedad con que el gran crítico y autor alemán se tomó el asunto. Por un

lado, Lessing trata de contrarrestar el enorme influjo de La Fontaine sobre el género, muy en boga en todo el siglo, en Alemania tanto como en Francia. Justamente la etapa que va de 1740 a 1790 es la de su esplendor en Alemania. E. Leibfried da una lista de fabulistas alemanes que publican en ese tiempo que contiene ochenta nombres, algunos de ellos -Hagedorn, Gellert, Lichtwer, Gleim, Lessing, Pfeffel- de notable interés. La fábula, con su didactismo y su pretensión de ser a la par provechosa y amena, encajaba muy bien en los ideales de la Ilustración alemana. Junto con la influencia de la tradición clásica y francesa, los alemanes tenían también una fuerte tradición propia.

No solo en la composición y traducción de fábulas, sino también en las consideraciones teoréticas sobre el género. Ya Steinhowel y luego Lutero habían recalcado el valor didáctico de las fábulas al servicio de la moralidad. Era un tipo de literatura que podía entrar en las escuelas y que, por otro lado, gozaba de popularidad y antecedentes clásicos. En el siglo xviii y XIX la teoría de la fábula cuenta en Alemania con importantes comentaristas, como el filósofo Ch. Wolff (1738), los fabulistas J. J. Breitinger (1738) y C. F. Gellert (1744), G. E. Lessing (1759), e incluso los filósofos J. G. Herder (1801) y G. W. F. Hegel (1835). De ellos probablemente es Lessing el que más influyó en el desarrollo de la teoría sobre el género.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) fue, como es sabido, un gran escritor y un enorme crítico literario, cuya influencia marcó su época. Que se ocupara de las fábulas revela bien la importancia que el género había alcanzado en la Europa del XVIII. Que compusiera fábulas como ejemplos de su propia concepción del género resulta especialmente ilustrativo. Fábulas en prosa que publicó en 1759, junto con sus “Consideraciones sobre la esencia de la fábula” (Abhandlungen. Von dem Wesen der Fabel). Las Fabeln de Lessing, en tres libros, se caracterizan por la austeridad de su composición y dicción, y ejemplifican su teoría. (Antes había compuesto algunas fábulas en verso, más próximas al tipo de fábulas poéticas que ahora rechaza). Entre ellas unas son de prototipo clásico, tomadas de Esopo y Fedro, y otras son de nueva invención, originales en sus temas.

Lessing se opone a La Fontaine -y a la pléyade de sus imitadores- al

destacar en la fábula la moralidad y su aspecto retórico, simplemente como ejemplo alegórico. Con ello pretende rescatar la tradición helénica clásica, en la que la fábula era considerada un instrumento filosófico y retórico, pero no un motivo poético. Critica, desde este punto de vista, a La Fontaine y otros fabulistas -sobre todo al francés La Motte, que había llevado el género mucho más allá que La Fontaine en su afán de poetizarlo novedosamente, sin reparar mucho en su intención moral-. Pero hasta el mismo Fedro resulta alcanzado por la rigurosa censura de Lessing.

Es cierto que La Fontaine se preocupa ante todo de égayer sus fábulas, que atiende más a la composición de un relato divertido y en versos claros y atractivos que a la enseñanza moral, que conserva, pero en lugar secundario. Con la excusa de "complacer al público" como regla básica y única, acorde con los gustos del tiempo, La Fontaine se habría apartado del camino recto. Ni siquiera su cita de Quintiliano, según Lessing, es del todo correcta. ¿Y qué decir ya de las ideas y prácticas de La Motte, que critica a La Fontaine en lo que tiene de más clásico y seguidor de los antiguos, y se lanza a componer sus Fables nouvelles (1719) con una fantasía más poética y sin anclaje en modelos antiguos, según la teoría del Discours sur la fable que acompaña esos apólogos nuevos? A. Houdar de La Motte (1672-1731), otro autor de gran éxito, también se atrajo la crítica de Lessing.

Es interesante señalar que, al presentar sus fábulas y sus consideraciones teóricas sobre el género en un mismo libro, el pensador alemán estaba imitando al fabulista francés. Se trataba de volver, según Lessing, a los preceptos de Esopo. Los apólogos eran meras ilustraciones de sentencias morales, y debían ser de composición sencilla, breves y claros. Las sutilezas poéticas y los adornos elegantes o divertidos sobraban. Los griegos, que fueron los maestros del género, no habrían reconocido, dice Lessing, a Esopo con los disfraces y adornos de sus imitadores modernos. Volver, pues, a la sencillez y austeridad antiguas, sin añadidos poéticos, sin versos. Brevedad -que era "el alma de las fábulas"-, intención moral, y capacidad de invención para ofrecer, de acuerdo con los esquemas canónicos, nuevas fábulas alegóricas y morales. Al tratar de devolver las fábulas a la retórica y a la filosofía, Lessing las excluía de la literatura poética. Iba a contrapelo de la época, aunque su

autoridad influyó en otros escritores de fábulas y gozó de notable prestigio en Alemania.

No es difícil encontrar duras críticas a la obra de Lessing. Citaré unas líneas de J. Janssens:

“El señor Lessing —escribe su compatriota Grimm- tiene mucha inteligencia, genio y don de invención”. Pero le falta, en todo caso, tener gracia y malicia. Sus fábulas (en prosa) son frías, secas, exageradamente filosóficas y pecan de pesadez. Es a propósito como el autor se muestra en ellas no ya conciso, que sería poco decir, sino lacónico. Hombre de sistema y de “parti pris”, Lessing no se oponía al embellecimiento de la fábula: prohibiéndose ser poeta, no ha querido ser más que moralista al componer su repertorio.

En unas disertaciones teñidas de pedantismo, Lessing atestigua una incomprensión absoluta respecto a esa forma superior del apólogo que es la fábula poética. Se asombra de que “los modernos hayan abandonado el tono de Esopo, el tono sencillo de la verdad, por los desvíos floridos de la narración verbosa”. Y en el rango de “narración verbosa” se atreve a colocar las fábulas de La Fontaine... (Op. cit., p. 120)

No vamos ahora a detenernos en los argumentos de Lessing en su rechazo de la fábula poética. Sus consideraciones Sobre la esencia de la fábula, incluso cuando uno discrepe de ellas en algunos puntos, merecen la atención de una lectura reposada, y son fundamentales en la teoría del género. Sus análisis de la composición de los apólogos y la relación entre moralidad y acción son, desde luego, muy instructivas. Pero la vuelta a Esopo —a su sencillez y laconismo, y su clara intención ética— no deja de resultar engañosa. Porque, pensando que la acción dramática es solo ilustración ejemplar de una moraleja, Lessing se permite recomponer algunos apólogos y, partiendo de una moralidad mejorada, desviarse del esquema antiguo.

Así sucede con el de “El cuervo y la zorra”, una de las fábulas más

largas de su repertorio. Está en II, 15, y, como es habitual en él, señala sus referencias modélicas, en Esopo y en Fedro. Aquí Lessing pretende ilustrar una conclusión moral muy distinta de la del viejo apólogo: que el adulador recibe su castigo sin que nada le valga su astucia. Con vistas a este precepto moral: que el adulador recibe su castigo merecidamente, recompone la fábula alargándola. El resultado es un tanto sorprendente. Y, aunque Lessing no lo advierte, va en contra de la lección antigua de la misma.

Basta con introducir algún nuevo factor —como lo es aquí el que la carne que lleva el cuervo esté envenenada— para que el resultado de la acción sea distinto. (Al final de sus Consideraciones Lessing defiende este procedimiento, con explícita alusión a este ejemplo). Pero así la conclusión no se deduce de la actuación de ambos animales según esa lógica mecánica (según la expresión de M. Nøjgaard) de la fábula. El apólogo se complica y la moraleja no es del todo convincente, aunque haya sido la moralidad la que haya guiado la reconstrucción del apólogo.

Los cambios introducidos por Lessing son de vario calibre. Ha desechado el queso y ha vuelto al pedazo de carne, como encontraba en Esopo. Luego ha cambiado el tópico elogio de la apostura del cuervo. Aquí el zorro finge confundirlo con un águila. Y el cuervo vanidoso prefiere dejarle su botín a desengañarlo. No le propone el zorro que demuestre su voz o que cante, ni tampoco lleva el cuervo en el pico la carne. No le dice que merecería ser rey (como en Esopo) o el Fénix de los bosques (como en La Fontaine). Finge tomarlo por el ave de Júpiter, es decir, por un alto funcionario del poder divino. La tentación no es tan vistosa como para que el pájaro caiga en la trampa sin más. Pero ese es un cuervo especialmente vanidoso que, en lugar de motejar de miope al zorro, prefiere no descubrir el error. Y renuncia gustoso a dejarle la carne.

El cuervo echa luego a volar, generoso y satisfecho. No recibe, por lo tanto, la correspondiente lección. Se va vano y sin botín, pero sin castigo.

Quien sí resulta castigada es la zorra, a quien pronto su risa se le hace llanto. El veneno de la carne la hace reventar.

La moraleja advierte que así deben acabar los aduladores. Pero el

resultado se debe al azar. Si la carne no hubiera estado envenenada, dato del todo casual, nada le habría pasado a la zorra. Como ya observaba E. Leibfried, “en la fábula antigua triunfaba el astuto, aquí el tonto. Se advierte que al cambiar los requisitos también se altera la firme trama de los motivos antiguos: el tramposo no siempre es en el mundo el más feliz, sencillamente porque tampoco él puede prever todos los factores. Con este pretexto se hace la fábula más intelectual, contiene una segunda y decisiva configuración...” (pp. 72-73).

Aquí no triunfa el ingenio, ni paga su precio la estupidez. Se insinúa otra lección, pero Esopo no la habría aprobado.

Las Fábulas en verso castellano de Juan Eugenio Hartzenbusch se publicaron en Madrid en 1848. A mediados del siglo XIX el género gozaba todavía en España de notable aceptación. Ramón de Campoamor publicó en 1842 sus Fábulas originales y Miguel Agustín Príncipe sus Fábulas en 1861-1862 (en dos tomos) por no citar sino dos de los más interesantes cultivadores del género. En la “abundantísima producción fabulística española del siglo XIX” señala R. Navas Ruiz unos cincuenta autores y títulos, pero hubo también muchos fabulistas castellanos en Hispanoamérica (cf. M. Camurati, La fábula en Hispanoamérica, México, 1978). Entre esos fabulistas destaca por méritos propios la obra de Hartzenbusch, tanto por la variedad de su métrica, como por su variado lenguaje y gracejo, y, de modo especial, por haber recogido sus temas de numerosos autores entre los que figuran los alemanes que él conocía bien. Suele Hartzenbusch citar su fuente al componer una fábula, y, entre los fabulistas alemanes que menciona, están C. F. Gellert, G. K. Pfeffel, F. von Hagedorn, G. Lichtvehr, J. W. L. Gleim, K. W Ramler, y sobre todo, G. E. Lessing. Todos esos autores son del XVIII; Hartzenbusch escribe, en cambio, en plena época romántica. Tradujo, en verso, las Fábulas en prosa de Lessing, cuya lectura fue probablemente decisiva para él.

Pero que pusiera en verso castellano, con la soltura que lo hizo, algunos de sus temas, no deja de ser paradójico. Porque ese égayer poética y chistosamente el apólogo, esa coloración poética, a la manera de La Fontaine y Samaniego, eso era justamente lo que Lessing había criticado en sus Consideraciones y lo que había

intentado evitar con sus secos y escuetos relatos. Es curioso y modesto el prólogo que Hartzenbusch escribió al frente de sus Fábulas y deja muy claro que se sitúa en la línea que viene de Fedro a través de La Fontaine, Iriarte y Samaniego. En ese prólogo cita a otros fabulistas en verso españoles, y no cita a Lessing.

Esta es su versión del apólogo (Fábula XLI):

El cuervo y la zorra

Rabiaba un carnicero

con el pícaro gato de un vecino;

y por matar al animal dañino,

separó una tajada de carnero,

y adobada con dosis algo fuerte

de un tósigo de muerte,

púsola en el tejado,

por donde a su capricho

entraba a merendar el susodicho.

Un cuervo que lo vio, partió flechado,

pilló el macizo trozo,

y a un árbol escapó lleno de gozo.

Al tiempo que iba el grajo

a trinchar el magnífico tasajo,

hete, pues, que aparécese la zorra,

con gana siempre de comer de gorra,

y exclama diestra con acento blando:

—¡Ave de Jove, te saludo grata!

El cuervo preguntó a la mojigata:

—¿A quién discurres tú que estás hablando?

—¿A quién? —le respondio la zalamera—,

al águila altanera,

que del lado de Júpiter clemente

baja diariamente,

y echa desde la copa de esa encina

el don que por sustento me destina.

¿A qué venir disimulando ahora,

cuando miro en tu garra triunfadora

la codiciada presa,

que a esta desamparada criatura

contigo el Dios envía de su mesa?

—La zorra se figura,

para sí dijo el cuervo complacido,

que soy águila yo: locura fuera

desengañarla y deshacer el trueco.

Soltó con bizarría majadera

el robo por la zorra apetecido,

tendió las alas y se fue tan hueco.

El animal astuto

cogió contento el fruto

debido a sus indignas artimañas.

Cómelo con presteza:

convulsiones extrañas

luego a sentir empieza,

y abrásale el veneno las entrañas.

Ciertos bien conocidos perillanes

que viven de adular a la simpleza

sin rastro de pudor, ¿no fuera bueno

que tragaran en salsa de faisanes

una dosis decente de veneno?

Comparando esta versión con la traducción en prosa que el mismo autor hizo del apólogo de Lessing, podemos ver lo que este censuraba en autores como La Fontaine y sus fábulas poéticas. La brevedad del relato cede ante una versificación en un tono divertido y un lenguaje gracioso. Es justamente lo que el maestro galo llamaba “égayer la fable”. Un método que Hartzenbusch practica sobre el texto de Lessing —que estaba muerto hacía mucho y no podía protestar— con singular destreza. Traducir, versificar, alegrar el texto es ya una tradición en la que Fedro, Samaniego y otros habían precedido a Hartzenbusch. Quizás ignoraba que, al aplicarle al apólogo de Lessing tal método, desafiaba sus consideraciones críticas y proclamaba el triunfo de La Fontaine.

Capitel que representa el zorro y el cuervo, en la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia, España).

XI. UNA VARIACIÓN SOBRE EL TEMA:

R. J. CRESPO

Rafael José Crespo, que publicó en 1820 (Zaragoza, Imprenta de Luis Cueto) sus Fábulas morales y literarias, es uno de esos cincuenta fabulistas de nuestro siglo XIX, que siguieron la senda inaugurada por Samaniego e Iriarte. Era catedrático en leyes en la Universidad Literaria de Zaragoza y persona de una amplia cultura literaria, como se advierte tanto en su docto prólogo a sus Fábulas cuanto en el que antepuso a sus Poesías epigramáticas (Zaragoza, 1837). Conocía la obra de muchos fabulistas, desde los antiguos y clásicos hasta los más notables europeos del XVIII. Sus fábulas, que escribió en su juventud, han surgido de esas numerosas lecturas y de su afán poético limitado. Muchas de ellas retoman, con notable soltura, temas tradicionales, como El convite de los ratones (ya tratado por Esopo, Horacio, La Fontaine, Samaniego y Argensola, según cita en el prólogo), y otras muchas originales.

Crespo es uno de nuestros primeros representantes de la "fábula poética" —y con razón lo nombra Hartzenbusch entre sus precursores—. Sus ideas sobre el género habrían merecido la censura de Lessing; se sitúa expresamente en la línea de La Fontaine, Samaniego, etc.

He considerado a la fábula como un poema de la razón, que por su temple y mecanismo genial es susceptible de las mayores bellezas [...] Yo amo el lujo y la prodigalidad únicamente en los gracejos, los donaires, las gracias de la dicción, la delicadeza epigramática y la amable jocundidad... La fábula más bien ajustada a los cánones de las mil poéticas será insípida y desestimable, si faltan al escritor don de genio, don de vivacidad de imaginación, don de buen gusto, táctica de escribir con donosura y talento de narrar: al que haya leído las fábulas de los alemanes Pfessel, Lichtwehr y Haguerdon, o de los franceses Furetiere, Le-Noble, Desmay, Lebrun, Bret y

Schosne, o las de los españoles Folgueras, Valvidares y otros, echará de ver esa verdad.

(Podría haber agregado a Lessing, al que había leído, en esa lista de fabulistas poco amenos, pero tal vez el prestigio del gran crítico alemán imponía más respeto que todos esos otros). Es muy explícito en su prólogo y también muy representativo en sus fábulas de la tendencia ilustrada y poética, donde es más importante el gracejo que la brevedad, el gusto por la invención y el ingenio antes que la moraleja, si bien no se renuncia al tópico lema de la utilidad moral del apólogo, especialmente dirigido a personas jóvenes. Bajo el manto de alegre poema, como un proemio de irónicas resonancias épicas, inicia Crespo sus poemas festivos:

No el ruido, no el espanto

de sanguinosas lides,

no bélicos ardides

del militar furor:

Yo solamente canto

de aves, peces y brutos

hechos, vida, atributos,

usos, tretas y amor.

Égayer la fable, según el emblema famoso, tal es el empeño de este horaciano aragonés que compone sus versos con decidido gusto poético y un buen conocimiento del género fabulístico. "Aquí los brutos obran y razonan... bajo el manto de alegre poesía", "aquí verá el lector pequeños dramas... y, envueltas en ficciones / de la buena moral sanas lecciones...". En fin, otro representante de la tradición que remonta a

Fedro y a Babrio, redescubierta y relanzada por los fabulistas europeos del XVII y xviii. Es interesante que, con los años, Crespo pasara de la fábula al epigrama, otro género tradicional, donde la traducción y la recreación conviven, pero con forma mucho más precisa y breve.

Me he extendido al presentar a este autor, porque pienso que es muy poco conocido. Y no trato tampoco de reivindicar su memoria, sino de comentar brevemente una de sus fábulas, que no reelabora exactamente nuestro tema, sino que representa, según mi opinión, una desviación del modelo, en el que hay una contaminación del prototipo de "El zorro y el cuervo" con el de "El zorro y el gallo", ya aludido en páginas anteriores.

Crespo, que hizo una versión muy curiosa de otras fábulas de La Fontaine, como "La hormiga y la cigarra" (en su fábula XXX), no reescribió la de "La zorra y el cuervo". Pero, en cambio, parece rescatar algunos ecos del encuentro entre el zorro adulador y el ave atolondrada en la narración titulada "El pollo y el raposo" (su fábula LXXII). Me parece notable el cruce entre dos relatos distintos. Es curioso advertir que ya en el episodio del Roman de Renard hemos visto cómo el astuto Renard quiere echarle la garra encima a Tiecelín. Como en otros textos a la paloma, el gallo, la perdiz, el grillo o la cigarra.

Aquí el hambriento raposo vuelve a utilizar el truco de elogiar el canto del ave. El pollo no es solo vanidoso, sino antes curioso y, por otra parte, inexperto de los manejos de la zorra. Es quizás esa ingenuidad del jovenzuelo lo que aquí el fabulista -que no añade moraleja alguna- ha querido mostrar. El zorro triunfa y se merienda al pollo cantor y confiado. No solo abre el pico; además cierra los ojos.

No es la antigua fábula, pero sí un nuevo relato sobre el antiguo esquema. El cuervo ha sido sustituido, pero el zorro sigue siendo el mismo taimado adulador. Con nuevos trucos, que son mero remedo de los viejos, logra su presa. Florituras poéticas sobre argumentos añejos. Y ese alegre revestimiento decora un caso tópico. También eso es un proceder tradicional de todas las épocas del género.

Véase el ejemplo:

El pollo y el raposo

¡Ay del que a cierra-ojos el consejo
toma de su enemigo!
Por el cuento lo digo:
no tiene mucho amor a su pellejo.
Cantaba un Pollo de empinada cresta
al pie de un olmo hojoso;
y a un hambriento Raposo
no le pareció mal para una fiesta.
Mas recelando a fuer de muy prudente
que al árbol diese un brinco
al echarle los cinco,
voz es que así le habló, alerta el diente.
—Salud, hijo del Gallo. ¡O qué bien canta!
Lástima es a fe mía
que reglas de armonía
no dirijan su música garganta.
—¿Y qué es eso de reglas? le pregunta
el Pollo sin demora.
—¿Y su merced lo ignora?

Pues ¿qué? ¿Señora madre es ya difunta?
¡Ah, qué talento el suyo! Cosa es rara
que habiendo inventado ella
la melodía bella,
a su hijo y sucesor no la enseñara.
¿No oyó mi amigo y dueño en esta tierra
que será más graciosa
la voz, más melodiosa,
si al tiempo de cantar los ojos cierra?
Así lo hacen cantores de buen gusto.
¿Qué digo? A fe de honrado
así yo he agradado.
Yo, que soy capiscol del León augusto.
Dijo. Y el Pollo entona una alborada
haciendo ensayo y prueba
de la armonía nueva;
y algo antes de concluirse la tonada,
mi señor capiscol, diente adelante,
llega chiti-callando,
y al son del canto blando
extramuros del ojo le echa el guante.

No está mal, pienso, concluir aquí nuestro paseo por los repertorios fabulísticos. Probablemente el lector podrá aún encontrar otros textos en que se haya recontado el mismo apólogo, con algún nuevo matiz. Y no sería difícil encontrar el mismo esquema en otros. En todo caso, hemos visto unos cuantos ejemplos variados de esa intertextualidad que queríamos mostrar y analizar.

Ahora ya se ha ido hasta el cuervo. Y el zorro sigue con su hábito de disfrazarse: no vacila en presentarse como “capiscol del León augusto”. (Y pensamos en su papel cortesano en el Roman de Renard o en esas fábulas medievales en que sale con hábito de monje o peregrino). Incluso un disfraz novedoso encaja en moldes tópicos.

Aquí no hay moraleja explícita, decíamos. Pero sí; está en forma de “epimitio”: no hay que admitir consejos del enemigo. Ese es uno de los temas más recurrentes en los repertorios de fábulas. (Por ejemplo, en la de “El perro y el cocodrilo”, y muchas otras). Los que escriben fábulas en verso ofrecen con ingenio poético ejemplos pintorescos y a veces en un lenguaje coloquial muy divertido, como en este caso.

Pero el esquema básico persiste. Con los mismos u otros personajes la fábula de animales reitera su trama y su lección moral. De modo muy conservador, aunque con variados estilos y bajo distintas plumas.

XII. FRANZ GRILLPARZER

Es posible también una parodia de la fábula con intención muy concreta, política, como en la versión de “El zorro y el cuervo” de Franz Grillparzer que he traducido y ofrezco a continuación como ejemplo. Se trata, obvio resulta comentarlo, de una parodia de dudoso valor literario, pero que, en todo caso, atestigua la popularidad del apólogo (probablemente de de la versión de La Fontaine).

Lo que queda es el esquema básico: el conflicto animal, mientras que bajo la máscara del zorro y la del cuervo se apunta a figuras humanas concretas, muy de la época. Lo que está en disputa es un proyecto matrimonial, la mano de una princesa y un trono europeo, no un simple queso.

Al presentar bajo la forma de fábula un suceso contemporáneo lo que hace Grillparzer es señalar que un político se ha comportado como un zorro y el otro como un estúpido cuervo. Pero si la princesa en cuestión resultó un buen bocado o si, como en la versión de Lessing, era un queso envenenado, no tiene mucha importancia.

Puede el lector tomar este ejemplo como una más de las metamorfosis de nuestro texto. Notablemente pintoresca, aunque no muy poética.

Hela aquí:

El zorro y el cuervo

El cuervo estaba sentado en lo alto de un árbol y sostenía un anuncio matrimonial en el pico. El zorro, atraído por el olor atocinado, se arrastró hasta allí sigilosamente, se colocó bajo el

árbol, levantó la cabeza y dijo: “¡Hermoso pájaro! Sin ninguna razón te llaman negro, pues guardas más parecido con el pavo real del que tú mismo sabes. Solo que si, además, tuvieses principios...!”. El cuervo quiso graznar: “¡Legitimidad!”, abrió el pico y se le cayó el anuncio matrimonial. El astuto prusiano lo cogió y se fue corriendo con él.

Para entender esta fábula hay que tener en cuenta que “se refiere al rechazo de la propuesta del sucesor del trono francés, el duque de Orléans, que pidió la mano de la hija del archiduque Carlos, María Teresa, en Viena (1836). Metternich hizo fracasar el plan. Por mediación de Federico Guillermo III el sucesor del trono francés se casó con la princesa Elena de Mecklenburg-Schwerin” (Fabeln, Parabelnp und Gleichnisse..., edit. R. Dithmar, Múnich, 1970, p. 275).

(He tomado este ejemplo de la obra Fabeln. Für die Sekundarstufe, edición de Therese Poser; Philipp Reclam, Stuttgart, 1993, p. 39).

XIII. UNA VERSIÓN RUSA ORAL

Pero, como colofón, venga un ejemplo no sacado de ninguna colección. Debo esta versión (que reconstruyo de memoria) a una amable información de Milan V. Dimic, profesor de Literatura Comparada de la Universidad de Edmonton (Canadá). Se trata de una narración divulgada oralmente, como tantos chistes semejantes de tono satírico y político, y no conozco un posible nombre de autor. Es una curiosa variante que atestigua, de un lado, la popularidad de la fábula -en la versión de La Fontaine-, y, de otro, sus posibilidades de ser objeto de una reinterpretación, o una "desviación" moderna.

La nueva versión es, más o menos, así:

En lo alto del árbol estaba el cuervo con su queso en el pico, muy orondo, cuando se le acercó, al pie del árbol, el taimado zorro. Y comenzó a decirle:

—¡Buenos días, compadre Cuervo! ¡Qué hermoso día y qué buen aspecto tienes! ¡Cómo me alegra verte y cómo me gustaría oírte cantar! A tu estupendo plumaje seguro que le sienta bien este aire. ¡Entona un canto para saludar el día! ¡Y dime cómo estás de humor hoy, hermoso amigo!

Miró el cuervo desde su rama al zorro y apretó el pico sobre el queso. Pero, como el otro insistiera, alzó un ala y resguardó el queso bajo ella firmemente y dijo:

—¡Pero, bueno, tío, que todos hemos leído a La Fontaine! ¡No esperarás mi queso!

El zorro no pareció inmutarse, pero algo más cortante le replicó:

—Ya veo que estás enterado de lo de La Fontaine y el queso, pero ¿a que no sabes que tu mujer se está timando y acostando con tu

jefe?

Estupefacto primero y furioso después, el cuervo comenzó a batir las alas. Y el queso cayó en las zarpas del zorro. Y este no se olvidó de apostillar:

—Ya veo que sigues siendo tonto, amigo mío. Cuando se disfruta de un queso, no hay que prestar mucha atención a si tu mujer te engaña con tu jefe.

Esta es una última variante, lejana y picaresca, del apólogo esópico. En clave de parodia se reinterpreta el ejemplo. Dentro de nuestras categorías, aquí tenemos una “desviación”, pero muy de acuerdo con el esquema antiguo. Solo que aquí la fábula deriva hacia el chiste político. El zorro sabe conquistar el queso. Pero lo que pierde al cuervo no es ya la vanidad, sino su intento de protestar y quejarse. Si uno abre la boca está bien guardarse el queso bajo el ala, pero que la indignación no le lleve a agitar el ala bruscamente. También así se pierde el queso. La ácida moraleja del apólogo soviético va más allá del patrón esópico. Pero nos recuerda que el conflicto entre los cuervos y los zorros puede encontrar escenas de parodia muy variadas.

XIV. LOS TRIUNFOS DEL ZORRO:

UNA ESTAMPA Y UN MODELO

Por encima de tantos relatos queda luego una imagen en la memoria: una estampa muy gráfica. De las ilustraciones de la fábula, prefiero la de Grandville, tan estilizada y elegante. Pero ciertamente hay otras muchas, desde un capitel en la iglesia románica de Frómista y otras estampas medievales a las xilografías de los Isopetes renacentistas y a ilustraciones modernas.

Enfrentados el zorro y el cuervo. Pero este en lo alto del árbol y el otro abajo. El taimado zorro en actitud de hablar y el cuervo, algo inclinado, sujetando su queso con el pico como una pinza. Contrasta la pinta ágil y escurridiza del zorro, con sus buenos dientes y sus ojos vivos, con la del cuervo, oscuro y envarado sobre la alta rama. En el dibujo de Grandville el zorro está erguido, sobre dos patas, un tanto sonriente, la mirada de reojo, con ese aire de cortesano que luego será de oficio en algunos textos del Roman de Renard. El cuervo, en cambio, negro, está rígido y atento a las alabanzas del zorro. El dibujante le ha puesto unas breves gafas sobre el narigudo pico. Tal vez para darle un aire de profesor -aunque es el zorro el que le da la lección- o de personaje respetable -parece que del pecho le cuelga una condecoración, una medalla que atestigua su condición de alto funcionario, probablemente-. El zorro, bien se ve, es un pícaro; el otro, un dómine pagado de sí mismo.

“Adulador” se dice en griego antiguo kólax, y “cuervo” es, como sabemos, kórax. Si Esopo hubiera gustado de los juegos de palabras, pudo haber titulado el encuentro: kólax kai kórax. No lo hizo. Pero está claro que el papel del zorro corresponde al de un adulador -y en la Antigüedad los hubo casi profesionales, como los llamados parásitos, que se ganaban su puesto en la mesa gracias a sus habilidades al respecto- y el cuervo es el del necio que se deja engañar. Con la fea figura que tiene, negro y agorero, se deja embaucar por quien le llama hermoso. Con su horrible graznido, intenta lucir su voz.

En el encuentro hay, pues, un pequeño drama. El arma del zorro es la palabra. El cuervo, con su deseado queso, queda lejos de las garras del raposo. En el dibujo de Grandville, el cuidadoso zorro se echa un poco hacia atrás, como admirando así mejor la apostura del cuervo, y cruza sus patas delanteras en un gesto que indica su renuncia a servirse de sus zarpas. Solo las palabras arteras del adulador se deslizan, trampa segura para atrapar necios, hacia el elevado señor del queso. Los textos griegos califican a la "zorra" de las fábulas como kerdó, "aprovechada", poikíle, "versátil", y sophé, "sabia" o, más bien, "astuta". El cuervo, que sale mucho menos en el repertorio fabulístico, no tiene adjetivos característicos. Fedro, que usa más los calificativos que el texto esópico, le llama stultus, "tonto". Tonto y engreído. Porque si no hubiera sido tan vanidoso, no habría caído en la trampa. El cuervo no destaca entre las aves por su belleza; al contrario, es un pajarraco tenido por siniestro. (Aunque sí es cierto, como dice un zorro bastante artero en algunas versiones, que tiene un plumaje reluciente y unas buenas garras). Lo cómico en la fábula es esa habilidad para mentir y para dejarse engañar: el logos, como bien sabían los griegos, suele oponerse al ergon, la acción o lo real. El zorro es un maestro en el arte de la mentira y el engaño. Vive de eso, en las fábulas. Frente al léon -o al lobo en los apólogos e historietas medievales- recurre al engaño para medrar. Es animal de rapiña, pero en el mundo de las bestias, su fuerza queda muy por debajo de las de otros. Y entonces, sin otra arma, echa mano de la palabra artera, adula y piropea, hasta que consigue su botín. Luego puede apostillar y recriminar incluso al necio engañado. A veces así lo hace -como en la versión de Samaniego-; otras, más cortés, advierte que su botín es la justa paga por una lección de sabiduría como en La Fontaine. "Que bien vale un queso", afirma.

La zorra es un animal que ha tenido otros nombres en castellano: vulpeja o gulpeja es el más antiguo, y proviene del latín vulpecula, diminutivo de vulpes. Gulharra,, que emplea el Arcipreste de Hita, es una variante del mismo con otro sufijo. También en sus textos aparece la denominación de marjusa, de origen árabe, que significó originariamente "traidora, bribona" y de calificativo pasó a designar al animal. Ya en el siglo XIV se usa el término de raposa, el más usual en el período clásico. Luego se extendió el de zorra, tomado al parecer del portugués, donde se usa el mismo nombre, y el verbo

“zorrar”, con sentido de “arrastrar”. El “zorro” sería “el animal que se arrastra” o “el arrastrado”. Es antiguo el significado de “zorra” como “ramera”, con el mismo origen.

Aunque es más antiguo y general el uso del femenino para designar al animal (de uno u otro sexo), he preferido usar el masculino muchas veces, como en el título del libro, y para traducir los términos del griego: alópex, y del latín vulpes, ambos femeninos. El sexo de la bestia no tiene importancia en los relatos, y sí en cambio en el Roman de Renard, donde el zorro protagonista es masculino (y tiene mujer e hijos). Por ello me ha parecido mejor usar el nombre zorro desde un comienzo, aunque sin exclusividad. Mientras que el vocablo latino vulpes se conserva muy bien en el italiano (volpe), el francés ha tomado para nombre del animal un nombre propio: renard viene del nombre del protagonista del famoso Roman de Renard, y esa conversión del nombre propio en nombre vulgar indica muy a las claras la popularidad de esa saga novelesca en torno al taimado bribón de larga cola y lengua rápida.

No hay duda de que en la Edad Media gozó el avispado y furtivo zorro de un bien ganado renombre literario, y que se construyó casi una epopeya animal, popular y satírica, paródica y burlona, en la que el turbio Renard en la corte del León medró y corrió muchas aventuras. Pero el prestigio del zorro venía de muy atrás, de la colección de fábulas griegas atribuidas a Esopo, y aún de más atrás tal vez. En todo caso, del mundo literario helénico.

“Pero ¿de dónde viene que al zorro Esopo le conceda un privilegio? Es el de aventajar a todos en trucos llenos de astucia. Por más que busco la razón, no la encuentro”, escribía La Fontaine (en Fábulas, libro XI, 6). Intenté contestar a esa pregunta hace años con un breve artículo, “El prestigio del zorro” (en Emerita, XXXVIII, 2, 1970, pp. 417-431), en el que rastreaba las menciones del zorro, prototipo de la astucia y modelo de cierto comportamiento social, en la literatura griega. No voy a repetir ahora todos esos pasajes de textos clásicos, pero sí resumiré lo más destacado.

Por lo pronto, notemos que el zorro es el animal más frecuente en el repertorio fabulístico atribuido a Esopo; aparece en cerca de cuarenta fábulas. (43 en la edición de Perry, y 38 en la de Chambry). Le sigue luego el león (con 35 y 28 respectivamente).

Uno y otro están bien definidos en el repertorio de las bestias parlantes: el león es el más fuerte, el zorro el más listo.

El zorro no aparece entre los animales de los símiles homéricos. No se presta, como el león o el águila, a comparaciones épicas. Es quizás sintomático que sí fuera citado, en un refrán o una sentencia, en la epopeya cómica del Margites. Uno de los pocos fragmentos de ese curioso poema perdido dice: "Muchas cosas sabe la zorra, pero el erizo una importante" (poli' oid' alópex, all'echinos hen méga). Aquí se crítica el "saber mucho", la polymathíe. Para la supervivencia en un mundo bestial el erizo sabe lo decisivo: envolverse acorazado en sus pinchos.

Pero ya en los fragmentos de algunos epodos de Arquíloco (siglo VII a.C.) tenemos los primeros ejemplos de fábulas donde aparece el zorro: junto al águila, al león viejo, el león y el ciervo, y el mono. Quizás esta última fábula es la que mejor muestra su agudeza en la ironía: el zorro se burla de las pretensiones del mono que quiso ser rey. Todos esos apólogos se integran luego en la colección esópica. Pero ya en Arquíloco tenemos bien caracterizado al zorro, taimado, desconfiado, mordaz en sus comentarios.

En su encuentro con el mono un par de versos lo retratan: "Con él se topó la aprovechada zorra de aguda inteligencia" (Tôi d'ar alópex kerdalée synénteto / pyknon échousa nóon). Es un breve fragmento (81 D y 77 Ad). No sabemos muy bien cómo se desarrollaba la trama, ya que solo tenemos algunos versos; pero al final la zorra se burlaba del mono: "¡Cómo ibas a ser rey con ese trasero que tienes!".

Algo después de Arquíloco, el yambógrafo Semónides de Amorgos en su Catálogo de las mujeres, en que distribuye a estas en un curioso cuadro genealógico, señala que algunas provienen de la raza de la zorra. Recordemos: "Y a otra la hizo dios de la perversa zorra, una mujer que sabe de todo, y no se le esconde ninguna de las cosas malas ni de las mejores. Y de las mismas cosas dice muchas veces bien y otras mal. Tiene a veces un carácter y otras otro".

A la mucha sabiduría práctica de la zorra se añade ahora su versatilidad. Proclama unas veces una cosa y otras lo contrario; llama bueno y malo a lo mismo según la ocasión, y es voluble en su

ánimo. Justamente esos dos rasgos son los que Platón reconoce a la zorra, citando a Arquíloco como su fuente. En República II, 365 a, invoca Platón a "la zorra aprovechada y versátil del sapientísimo Arquíloco". Kerdaléa y poikíle, esos son los dos adjetivos, que encajan con el modo de ser del zorro. Atento siempre a su ganancia, kérdos, el zorro despliega su saber muy vario, poikílos ("abigarrado, versátil, mutable"). Babrio dirá de la zorra que es "sabia", sophé, con cierto retintín negativo, y que es panourgos, algo así como "bribona", "truhana". Fedro la llama dolosa vulpes. Pero tanto Fedro como Babrio son moralistas más estrechos que Arquíloco, desde luego.

Por su astucia y su inteligencia la zorra es, en el mundo de las bestias parlantes, un modelo como lo es Hermes, el dios marrullero, o Ulises, el muy sabio y artero, en el mundo divino y humano. Lo que tiene la zorra es nóon (o noun). Justamente lo que le falta al mono y al cuervo, y a muchos otros.

Los griegos, que admiraban mucho la astucia como un instrumento para el triunfo en un mundo difícil y agresivo, no dejaron de encontrar en el zorro de las fábulas un ágil campeón de esa inteligencia práctica, la metis. (Sobre la que J. P. Vernant y M. Detienne escribieron muy sutiles páginas, en Las artimañas de la inteligencia, trad. esp., Madrid, Taurus, 1987). Un ideal un tanto ambiguo, puesto que se presta al reproche y a la emulación, pero que corresponde a una cierta época, la de la crisis de los ideales aristocráticos y las luchas sociales, cuando el motivo fundamental ya no es tanto el "honor", timé, cuanto el "provecho", kérdos, y, si la suerte apura, el triunfo a cualquier precio, aunque sea recurriendo a las mañas del zorro. Ya el sabio Solón advierte de que muchos marchan "tras las huellas del zorro", alópekos íchnesi baínei (Solón 8D). En el Ayax de Sófocles se califica al taimado Ulises de "maldito zorro" (v. 103). En las Aves de Aristófanes, Evélpides resulta un "redomadísimo zorro" (v. 429). Píndaro, en su Pítica II, critica duramente a quienes son como zorros, guiados solo por su afán de ganancias (vs. 76-78), pero acaba por reconocer que también él va a comportarse con ellos "como un lobo, yendo furtivo por caminos tortuosos" (lo que corresponde más bien al zorro). El lobo añade una nota de violencia y crueldad, desde luego; pero en las fábulas griegas no sale bien parado. (El enfrentamiento entre el

lobo y el zorro se da más en las fábulas medievales y allí el lobo suele salir burlado de sus encuentros con el zorro. El lobo de los apólogos griegos es bastante tonto, y no tiene gran relieve). Un fragmento de Píndaro dice (frg. 222b): “yazgo tumbado detrás de los audaces zorros yo, un rubio león”. Es una espléndida sentencia que nos habla de un tiempo que arrumba a los aristócratas de rubias melenas leoninas y concede el triunfo a los astutos émulos del zorro (y de Hermes y de Ulises). También Alcmán, Alceo y Teognis mencionan, muy de paso, en fragmentos breves, al zorro, símbolo y emblema de un tipo social ascendente. En un duro tiempo en que hasta los leones pasan hambre y sufren la impotencia, como decía Píndaro, conviene imitar al zorro ganancioso y versátil.

Si el león es el símbolo de la fuerza, el zorro viene a ser el de la astucia. A la violencia del uno se contrapone la habilidad para el engaño del otro. Desde Platón y Píndaro el zorro y el león se presentan como dos tipos peligrosos de animal y como dos ejemplos para la conducta del ambicioso. Si Cicerón considera que de uno y otro modo, a la manera del león y a la del zorro, se puede ejercer la injusticia, sigue la tradición latina al calificar como más detestable el proceder del zorro, puesto que la trampa es peor que la violencia (De off. I, 13, 41). Maquiavelo, en cambio, que se hace eco de ese pasaje de Cicerón y algún otro, recomienda al político combinar ambos modelos. Así pues, en El príncipe, en el capítulo XVIII, titulado “Quo modo fides a principibus sit servanda”, no deja de decantarse por el proceder del zorro.

Estando pues el príncipe obligado a saber comportarse a veces como una bestia, de entre ellas ha de elegir a la zorra y al león; porque el león no sabe defenderse de las trampas ni la zorra de los lobos. Es pues necesario ser zorra para conocer las trampas y león para atemorizar a los lobos. Los que solo imitan al león no saben lo que llevan entre manos. Por consiguiente un señor prudente no puede, ni debe, mantener la palabra dada cuando tal cumplimiento se vuelva en contra suya y hayan desaparecido los motivos que le obligaron a darla. (Trad. Helena Puigdomenech)

Como se ve, en la esencia del maquiavelismo hay un eco de las enseñanzas del zorro esópico: para obtener el kérdos conviene ser poikílos, versátil y tramposo.

También Gracián se hace eco del consejo maquiavélico: “Cuando no puede uno vestirse la piel del león, vístase la de la vulpeja”, escribe en su Oráculo manual. (Aunque, por otro lado, parece estar pensando sobre todo en la fábula de “La zorra y las uvas”: “Cuando no se puede alcanzar la cosa, entre el desprecio”, concluye).[1]

No está de más, creo, citar por entero el párrafo del Oráculo manual. Es el CCXX, que dice así:

Cuando no puede uno vestirse la piel de león, vístase la de la vulpeja. Saber ceder al tiempo es exceder. El que sale con su intento nunca pierde reputación. A falta de fuerza, destreza: por un camino o por otro, o por el real del valor o por el atajo del artificioso. Más cosas ha obrado la maña que la fuerza, y más veces vencieron los sabios a los valientes que al contrario. Cuando no se puede alcanzar la cosa, entra el desprecio.

(No sé si es lectura más correcta “entra” o “entre”, como he escrito antes. Pero, en todo caso, la alusión a la fábula de “La zorra y las uvas” me parece clara, así como la cita de Maquiavelo al comienzo).

No está mal relacionar la fábula de las uvas, inalcanzables y descalificadas por el astuto zorro, con su maña. Pues lo que caracteriza el saber del zorro es su adaptación al momento y lo posible. En el conflictivo mundo de las bestias esópicas son muchos los animales descontentos de su condición y que con vanidad insensata pretenden cambiar su lugar. Así el mono quiere ser rey, el asno quiere rivalizar con el caballo o con el perro faldero, la rana con el buey, y el grajo adornarse con plumas ajenas. La vanidad les lleva siempre al fracaso. El zorro no pretende sino la ganancia inmediata, y cuando queda lejos de su alcance le niega valor o interés. Su reputación es adecuada a sus trucos; quiere sacar provecho, pero no medrar en la escala social. Carece de esa vanidad

que pierde a otros, como el asno, el grajo, el mono, o, embobado por su hábil adulación, al cuervo del árbol y el queso.

Si algún moralista, como Lessing, censura su método, he aquí que Gracián lo elogia, no solo por su pragmatismo, sino por su desprecio de lo que no puede lograr. Y le llama sabio por sus mañas. En ese mismo sentido los griegos vieron en él un modelo de conducta del que convenía tomar nota para la ocasión oportuna. Guardarse del zorro o bien imitarlo, según convenga. En todo caso, una pequeña fábula, como la de Esopo, se ha prestado a una muy curiosa y sinuosa consideración moral.

I. LOS ANIMALES EN LA LITERATURA GRIEGA:

DE LOS SÍMILES A LAS FÁBULAS

XIV. LOS TRIUNFOS DEL ZORRO:

UNA ESTAMPA Y UN MODELO

[1] Nota sobre Baltasar Gracián y la zorra, según Azorín.

En relación con Gracián, quiero añadir unas líneas de un curioso artículo de Azorín, titulado precisamente “La vulpeja”. (Apareció en ABC, el 13 de junio de 1909, y está ahora recogido en el libro El oasis de los clásicos, Biblioteca Nueva, 1952). Leí este artículo cuando ya había concluido las páginas anteriores, y me gusta haber coincidido en algún punto con el gran prosista y lector sutil que fue Azorín. Los párrafos que cito provienen del libro El oasis de los clásicos, p. 219.

“Se cita ahora mucho la Vulpeja de Baltasar Gracián. Si seguimos el rastro de este astuto animal, veremos que la raposa es famosísima en la literatura y que su origen se remonta siglos y siglos. El escritor más inmediato a Gracián en el uso de la vulpeja es Maquiavelo: la imagen de Gracián (‘cuando uno no puede vestirse la piel del león, vístase de la vulpeja’) es usada casi del mismo modo que su antecesor Maquiavelo; luego la encontramos, bien que reprobado el concepto, en Cicerón; después (otra vez como la usan Maquiavelo y Gracián) en Plutarco, y por último, en Píndaro.

La vulpeja parece ser el animal que inspira toda la obra de Gracián. (El león ocupa en ella un lugar secundario). La vulpeja no es la hipocresía y la mentira, no; es la cautela, la prudencia, la discreción. Representa un sentido de la vida circunstancial, contingente, relativista; en este sentido, la obra de Gracián se enlaza estrechamente (aunque con distinto ropaje, en estilo seco,

geométrico) con la filosofía de Montaigne".

Bueno, tal vez Azorín se deja llevar un poco lejos por sus imágenes. La vulpeja resulta aquí un tanto jesuítica, como Gracián, pero la genealogía de la raposa astuta está bien trazada. ¿A qué pasaje de Plutarco se referiría Azorín?

BIBLIOGRAFÍA

Esta es una segunda edición, corregida y notablemente aumentada, del libro que publiqué en Alianza en 1995. Por variadas circunstancias, aquella primera edición apenas tuvo difusión y circularon tan solo unos poquísimos ejemplares de la misma. En los veinte años de distancia han aparecido numerososo estudios sobre las fábulas, pero los que he leído creo que no alteran en absoluto la perspectiva aquí presentada. No he pretendido, pues, dar una lista bibliográfica extensa, ni, en ningún caso, recoger los incontables artículos filológicos eruditos sobre el tema en las diversas literaturas. De modo que a la breve lista de libros citados de la anterior edición, que es la utilizada en mi ensayo de 1995, añadiré tan solo tres títulos interesantes y muy distintos: Die Antike Fabel. Eine Einführung, de N. Holzberg; De Esopo al Lazarillo, de F. Rodríguez Adrados; y Ainoi, legoi, mythoi. Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek literature, de G.-J. van Dijk.

BORNECQUE, F., La Fontaine fabuliste, París, CDU-SEDES, 1973.
Dijk, G.-J. van, Ainoi, logoi, mythoi. Fables in Archaic, Classical, and Flellenistic Greek literature, Leiden, Brill, 1997.

GARCÍA GUAL, C., “El prestigio del zorro”, Emerita, 2 (1970). —, «Esopo y sus fábulas: acerca de la fábula como género literario», en Figuras helénicas y géneros literarios, Madrid, Mondadori, 1991.

HOLZBERG, N., Die Antike Fabel. Eine Einführung, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

JANSSENS, J., La fable et les fabulistes, Bruselas, Office de Publicité, 1955.

JEDRKIEWICZ, S., Sapere e paradosso nell’Antichità: Esopo e la favola, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1989.

LEIBFRIED, E., Fabel, Stuttgart, Metzler, 1967.

— y WERLE, J. M., Texte zur Theorie der Fabel, Stuttgart, Metzler, 1978.

N0JGAARD, M., La fable antique, I. La fable grecque av. Phèdre, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag, 1964.

—, La fable antique, II. Les Grands fabulistes, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag, 1967.

PERRY, B. E., «Fable», Studium Generale, 12 (1959).

—, Aesopica I: Greek and Latin Text, Urbana, University of Illinois Press, 1952.

—, Babrius and Phaedrus, Cambridge, Mass., Harvard University, 1965.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., Historia de la fábula greco-latina, Madrid, 4 vols., Editorial de la Universidad Complutense, 1979-1987.

—, De Esopo al Lazarillo, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.

WIENERT, W, Die Typen der griechisch-römischen Fabel, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1925.

La fábula fue un género literario de muy larga tradición y muy extensa popularidad. Durante siglos y siglos se narraron y leyeron esas breves ficciones en que los animales parlantes protagonizan ejemplares encuentros de los que podía deducirse una cierta moraleja. En la literatura griega fue Esopo, tal vez un escritor real o el protagonista de una picaresca *Vida* escrita en el siglo V a.C., el fabulista por excelencia, el que dio su nombre a la colección canónica del género, ese repertorio traducido luego a todas las lenguas de Europa. El fundamento del apólogo estriba en un truco bien conocido: los animales actúan dotados de habla y razón; así que, de un modo esquemático, en sus conflictos se espejean los de los seres humanos. Las bestias del zoo esópico son como títeres de un tinglado dramático que refleja la lucha por la vida. Están los fuertes que oprimen a los más débiles, pero a la razón puede oponerse la astucia. En el juego el más listo gana, casi siempre. El león representa la fuerza; el zorro (o zorra, pues el español usa ambos géneros indistintamente) la astucia.

La primera parte de este libro trata de la fábula en general, de su historia, su estructura narrativa y sus ecos. La segunda parte trata de una fábula muy representativa y comenta sus múltiples versiones en diversas lenguas y épocas. Desde Esopo y Fedro hasta La Fontaine y Samaniego, el apólogo del astuto zorro y el vanidoso cuervo ha conocido estupendas versiones literarias. Aquí se analizan diez: tres antiguas, tres medievales y cuatro modernas. A través de esas variaciones y variantes se puede advertir claramente –como podría hacerse con un mito, por ejemplo– el juego creativo de la intertextualidad y la parodia. Es decir, cómo, al recontar y traducir la fábula, en épocas y contextos diversos, los escritores la recrean en nuevos estilos. Este es un ejemplo de literatura comparada, invitando a reflexionar sobre cómo la tradición renueva un viejo relato con nuevos tonos y colores.

www.fondodeculturaeconomica.com